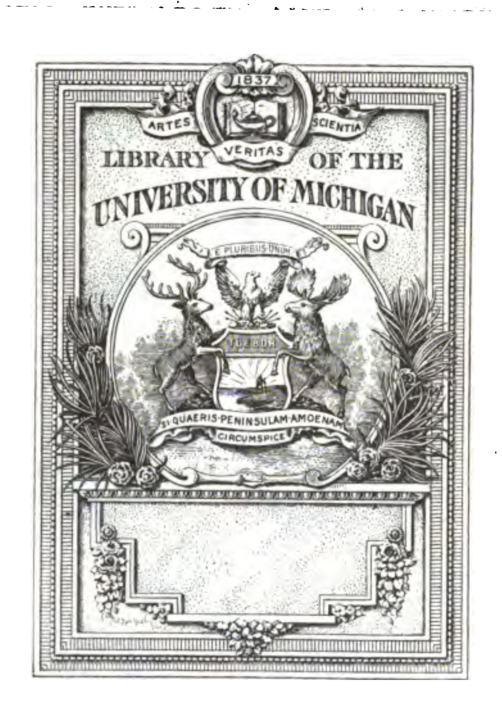
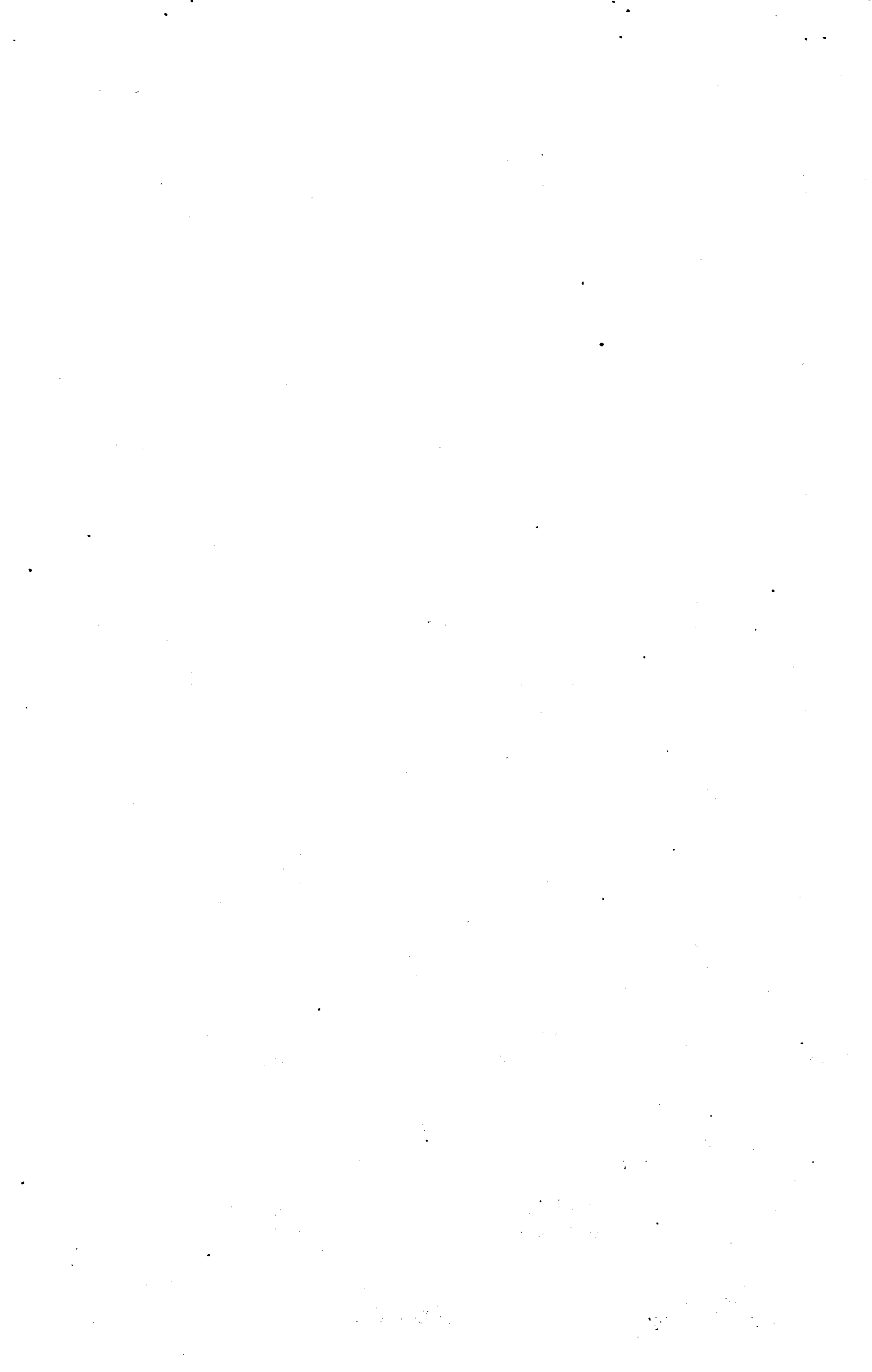
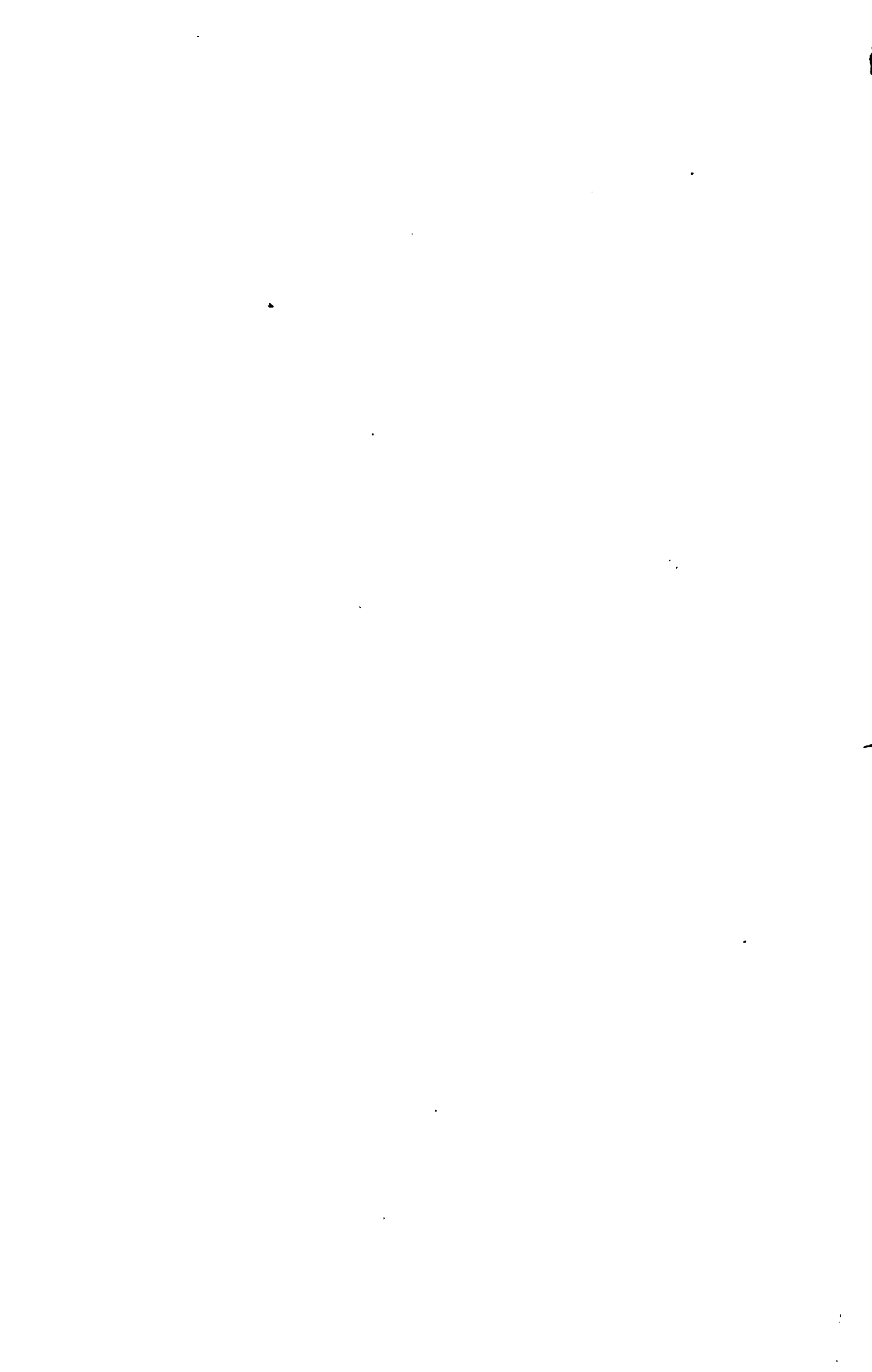

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Das Jenseits des Künstlers.



Das

Jenseits des Künstlers

von

Dr. Friedrich v. Hausegger
Privatdozent in Graz.



Wien.
Verlag von Carl Konegen.
1893.

Druck von Adolf Alkalay, Preßburg.

Inhalt.

abzuwehren. Im Schlafe ist der gewöhnliche Vorstellungskreis unwirksam; flüchtige Reize lassen flüchtige Vorstellungen erscheinen. Im Wahnsinne treten an die Stelle flüchtiger Empfindungen heftige Leiden. Uebergangsstufen vom Traum zum Wahnsinn. Rausch. Somnambulismus. Hypnotische Zustände.

VI.

Seite 126.

Das gewöhnliche Empfinden ist das Produkt eines Urtheiles des wachen Vorstellungsorganismus. Empfindungen vermögen rückwirkend entsprechende Vorstellungen zu erzeugen. Ausschaltung des gewöhnlichen Empfindungslebens im Wahnsinne ähnlich, wie im Traume; aber die Ursache eine andere. Die Betäubung der dem wachen Vorstellen dienenden Organe ist Folge eines krankhaften Zustandes. In einem tiefen Schmerze, der aber nicht als solcher empfunden wird, haben die Bilder des Wahnes ihren Ursprung. Vermengung von Wahnvorstellungen mit den Tagesvorstellungen. Veränderung und Theilung des „Ich". Das Gedächtnis und die Phantasie haben die gleiche Quelle. Unterschied. Das Gedächtnis eine Grundfähigkeit aller Materie. Kein Eindruck geht verloren. Wesen des Irrsinnes. Theilweise Abkehr von den gewohnten Eindrücken der Welt. Dämon und Genius.

VII.

Seite 151.

Verschiedenheit des Anschauens. Erinnerungsvorstellungen. Wirklichkeit, Wahrheit, Wesenheit; Gedächtnis, Combinationsfähigkeit, Phantasie. Thätigkeit des Ordnens von Vorstellungen. Wissenschaftliches Streben und künstlerisches Schaffen. Thätigkeit des Philosophen. Inwieferne ist sie produktiv? Bei Völkern auf niedriger Kulturstufe überwiegt die Phantasie den Erkenntnistrieb. Widerspruch ihrer Phantasiegestalten mit der Natur. Der Geist will sich als produktive Macht der Außenwelt gegenüber behaupten. An die Stelle des Götzen tritt das Gebilde der Kunst; das Idol wird zum Ideal. Der Glaube und seine Bedeutung. Vorstellungen, welche, gleich denen des Traumes und des Wahnsinnes unabhängig vom Wollen erwachen. Unterschied solcher von Gebilden der Laune oder Willkühr. Diese der unproduktivste Müssiggang. Lossagen von den Absichten und Zielen des Individuums ist Voraussetzung des produktiven Vorstellens. Diese

Fähigkeit ist dem Künstler eigen. Künstlerisches Schauen. Genuß des Naturschönen. Die Nachahmungstheorie nicht gerechtfertigt. Nicht das Objekt sehen wir im Kunstwerke; auch nicht das Auge des Künstlers; wir sehen mit dem Auge des Künstlers.

VIII.

Seite 185.

Inspiration und bewußte Willensakte. Die Eindrücke des Außenlebens und Rückwirkungen seiner Geistesthätigkeit verhalten sich zum Schaffen des Künstlers, wie die Reize aus dem Sinnes- oder Geistesleben zum Traum. Der Gegenstand des Kunstwerkes muß die produktive Thätigkeit anregen. Er kann auch durch diese erst geschaffen werden. Eingebung. Gedankenhafte Mitthätigkeit. Wie im Traume und im Wahnsinne lösen sich auch im künstlerischen Schaffen Reize nicht als Empfindungen, sondern als Vorstellungen aus. Das wird durch Sammlung bewirkt. Zustand der Begeisterung, Erregbarkeit des Künstlers. Lebhafte Phantasie noch nicht Kunstanlage. Das Wollen des Künstlers sinkt nicht, wie im Traume, zur Ohnmacht herab; es steigert sich zum Müssen.

IX.

Seite 216.

Das Symbol. Worauf weist es hin? Art des Verstehens symbolischer Andeutungen. Das Gaffen, das Spähen und das Schauen. Der geschaute Gegenstand Symbol. Vorstellungen dadurch Symbole eines Empfindungsgehaltes, daſs sie denselben nicht in einer dem gewöhnlichen „Ich“ eigenen Reaktion erschöpfen, sondern ihn nur andeuten. Der Prozeß der Hervorbringung neuer Vorstellungen an sich von Bedeutung. Einfühlung. Je ähnlicher der Organismus des geschauten Wesens dem Beschauer, desto stärker die zur Mitbewegung mitreißende Macht. Einwirkung des Menschen auf den Menschen. Das Schauen von Gegenständen im Bilde des eigenen Organismus. Anthropomorphismus. Uebergang von den bildenden Künsten zu den musischen. Ueberwindung der Abhängigkeit von den trägen Massen des Gewordenen und Wiederunterwerfung derselben dem Prozesse des Werdens. Subjektivirung der Außenwelt. Grundformen des Vorstellungslebens. Die Begriffe des Wahren, des Guten, des Schönen. Ideen. Schopenhauer. Das künstlerische Schaffen ist nicht ein Ueberschuß von Erkennen, sondern eine Thätigkeit.

X.

Seite 155.

XI.

Seite 287.



Vorwort.

Die freundliche Anerkennung, welche mein Versuch, für die Wirkung der Musik eine neue Erklärung in ihrem Verhältnisse zu den Ausdrucksbewegungen des Menschen zu suchen („Die Musik als Ausdruck,“ bei Konegen in Wien, 1885) erfahren hat, gab mir den Muth, den betretenen Pfad weiter zu verfolgen und insbesondere eine Frage, welche in den erwähnten Darlegungen nur flüchtig berührt werden konnte, einer näheren Untersuchung zu unterziehen. Ich fühlte mich dazu umso mehr gedrängt, als die mir durch meine damalige Aufgabe auferlegte Beschränkung zu Mißverständnissen über ihren Umfang und ihr Ziel führen konnte und auch thatsächlich geführt hat. So muthet mir Eduard v. Hartmann die Absicht zu, das Prinzip des ästhetischen Idealismus zu verlassen. („Die deutsche Aesthetik seit Kant,“ I. S. 509.) Dieser Vorwurf dürfte mich nur dann treffen, wenn ich in Ausdrucksäußerungen, welche in der Musik, meiner Meinung nach, ihre höchste Verfeinerung und Klärung finden, den tiefsten Gehalt der Musik erblicken, wenn ich also das, was sich an der Oberfläche der Ausdrucksformen abspielt, für das „um und auf“ der Musik halten und glauben würde, in ihnen sei alles Wesentliche erschöpft, was sie zu bieten vermöge. Davon bin ich weit entfernt und eine sorgfältige Würdigung meiner Ausführungen hätte mich vor einem solchen Vorwurfe schützen können. Wer wird behaupten, die auf die Ausdrucksbewegungen des Menschen gerichtete Aufmerksamkeit sei ausreichend, die psychischen Vorgänge zu enträthseln, denen sie entspringen?

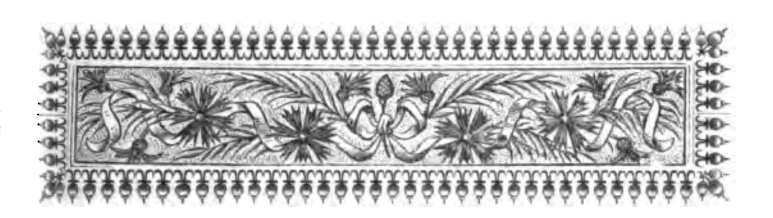
Trotzdem wird man die Betrachtung der Erscheinungsformen des Ausdruckes nicht als etwas Ueberflüssiges verurtheilen oder in ihr den verfehlten Versuch erblicken können, das Innere des Menschen zu erforschen. Sind gleich mit der Zurückführung der in der Musik vorkommenden Verhältnisse und Formen auf Ausdrucksäußerungen zweifellos die letzten Probleme nicht gelöst, welche sich dem nach dem Wesen der Musik Fragenden aufdrängen, so darf sie darum noch nicht als ein müßiges Unternehmen gelten. Gerade damit scheint mir vielmehr eine Möglichkeit mehr gewonnen zu sein, der Kunst überhaupt, der Musik insbesondere eine unverrückbare Grundlage für ihre idealistische Auffassung zu geben. Das Gebiet ernster Forschung erfährt dadurch eine Erweiterung, dass ihm mit den Ausdrucksäußerungen in ihrem Verhältnisse zu den Entäußerungen der Kunst ein neues ihr zugängliches Objekt dargeboten wird.

Ich hoffe, dass mein hier vorliegender Versuch beitragen wird, die von mir vertretene Anschauung Mißverständnissen ähnlicher Art zu entziehen. Hatte „Die Musik als Ausdruck" gleichsam nur die physiologische Seite dessen vor sich, was sich in der Kunst als Ausdruck darstellt, so faßt meine gegenwärtige Untersuchung die psychologische ins Auge. Nicht, wie ausgedrückt wird und warum gerade in diesen Formen, sondern was es ist, das zum künstlerischen Ausdruck drängt, will nun Gegenstand der Betrachtung werden. Der Blick muß dabei in Tiefen dringen, in welchen die Scheidung der Entäußerungen des Kunstbedürfnisses in die, den verschiedenen Künsten zu Grunde liegenden Erscheinungsformen noch nicht vollzogen erscheint. Mußte ich daher schon in meinen früheren Darlegungen auch das Gebiet anderer Künste berühren, so war es mir nun überhaupt gar nicht mehr gestattet, von einer besonderen Kunst auszugehen

und etwa das dabei Gewonnene auch gelegentlich auf andere Künste zu übertragen. Ich hatte den Punkt im Auge zu halten, an welchem sich Künstlerthum und Menschenthum berühren, an welchem sich das, was den Künstler auszeichnet, als ein Ausfluß allgemein menschlicher Anlage in der Steigerung ihres innersten Wesens ergiebt.

Möge meine Darbietung als das aufgenommen werden, als was sie sich geben will, als ein Versuch; möge ihr als Geleitschein die nachsichtige Würdigung des Bestrebens dienen, Ergebnisse auf andere Wissensgebieten auch für die Beurtheilung der Kunst nutzbar zu machen und so den geheimnisvollen Quellen, welchen sie ihren Ursprung verdankt, an verschiedenen Stellen, wenn auch vielleicht nicht mit Erfolg, nachzuspüren; möge die Wiederholung bekannter Ergebnisse durch das Bedürfnis, neuer Anregungen eine Stütze zu geben, die Vorbringung neuer Meinungen aber durch den Drang für die tief empfundene Bedeutung der Kunst, wenn auch nur stammelnd, wenn auch nur in der mir zu Gebote stehenden Aussprache, Zeugnis abzulegen, entschuldigt werden; möge mein Versuch namentlich die Künstlerwelt zu reger Antheilnahme an den berührten Fragen, sei es auch in der Form des Widerspruches, anregen; möge er namentlich dazu beitragen, die Erkenntnis der scharfen Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft zu fördern und damit, an Stelle einer unheilvollen Verschmelzung, die Versöhnung der beiden bedeutendsten Träger unseres geistigen Lebens vorzubereiten.

Dr. Friedrich v. Hausegger.



I.

Dich kann die Wissenschaft nichts lehren. Sie lerne von dir!
Jenes Gesetz, das mit ehernem Stab den Sträubenden lenket,
Dir nicht gilt's. Was du thust, was dir gefällt, ist Gesetz,
Und an alle Geschlechter ergeht ein göttliches Machtwort:
Was du mit heiliger Hand bildest, mit heiligem Mund
Redest, wird den erstaunten Sinn allmächtig bewegen;
Du nur merkst nicht den Gott, der dir im Busen gebeut,
Nicht des Siegels Gewalt, das alle Geister dir beuget
Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.

(Der Genius von Schiller.)

Dem künstlerischen Schaffen schreibt man etwas zu, was es vom Hervorbringen anderer Art unterscheidet. Man verlangt vom Künstler, daß er „productiv" sei. Was bedeutet nun das: „productiv sein"? Demjenigen, welcher, wenngleich mit erstaunlichstem Fleiße, mit seltenstem Scharfsinne, mit größter Geschicklichkeit ein Werk hervorbringt, an welchem Alles der zweckbewußten Absicht, dem voraus bestimmten Wollen entspringt, kann man alle möglichen Lobeserhebungen gönnen; productiv wird man ihn nicht nennen dürfen. Mit dem Begriffe der Productivität verbinden wir den einer gewissen Unwillkühr, einer Nöthigung. Nicht was der Künstler will, fällt in den Begriff seiner Productivität; auch nicht

das, was er kann; sondern das, was er muß. Das Wollen und das Können sind seinem Müssen dienstbar.

Einem „Muss“ sind auch die Lebensverrichtungen des Körpers unterworfen. Sie beziehen sich auf die Erhaltung des Individuums. Das, was der Künstler muss, geht weit über diesen Zweck hinaus. Er wird zu einer Thätigkeit gedrängt, welche für sein individuelles Dasein keinen durch die Güter desselben meßbaren Wert hat. Ja, sein Schaffensdrang setzt sich sogar in Widerspruch mit dem Triebe nach Erlangung von, dem individuellen Dasein dienenden Gütern. Der Künstler vernachlässigt die Fähigkeiten und Gelegenheiten, irdische Güter zu erlangen; er achtet die erlangten gering und wirft sie von sich, nur, um dem ihn erfassenden Drange zu entsprechen. Dies liegt nicht etwa in einer Charaktereigentümlichkeit seiner Person. Mit dieser geräth seine Künstlernatur nicht selten in grellen inneren Widerspruch. Er will das Leben; er freut sich niedriger Genüsse; er ersehnt Frieden und Behaglichkeit; kurz, die in die eigensüchtigen Bestrebungen und Anschauungen der beschränkten Individualität eingeschnürte Natur des Erdensohnes bricht hervor, sobald der Genius gewichen ist, und fordert dann ihre Rechte vielleicht nur um so stärker. So lange dieser aber waltet, macht er dem von ihm Erfüllten Gesetzen unterthan, welche mit seinen auf sein körperliches „Ich“ sich beziehenden Wünschen und Gelüsten nichts zu thun haben. Während die letzteren ihn in enge Grenzen bannen, da sie sich nur auf die Vorstellungssphäre beschränken, welche sein Alltagsleben beherrscht, eröffnet ihm das Walten jener Gesetze zu seiner eigenen Ueberraschung Kreise des Wirkens, welche ihm unbekannt und seinen bewußten und beabsichtigten Bestrebungen ferne waren. Er beobachtet in sich ein aus unbekannten Tiefen entspringendes Werden, welches nur dem Schaffen der Natur vergleichbar

ist. Während er sonst gemeint hat, Beherrscher seiner Handlungen, Urheber seines Wollens, letztes Ziel seiner Wünsche zu sein, fühlt er sich nun im Banne einer ihn unwiderstehlich zwingenden Macht, welche ihn nach ihm unbekannten Zielen drängt. Was er vorhin im Walten der Natur als Bewegung geschaut, das wird nun in ihm als Empfinden lebendig und wach. Er entdeckt in sich ein von ihm unabhängiges Werden. Unter dessen Einflusse wird er nun Organ einer Wesenheit, welche von der ihm sonst eigenen ganz verschieden und diese überragend ist. Es spricht der Gott aus ihm, wie man sich ausgedrückt hat. Er ist productiv geworden.

Im gewöhnlichen Leben handhaben wir nur mit gewissen, uns stets und leicht zu Gebote stehenden Vorstellungen und Begriffen. Ihre Kombinationen genügen unseren Zwecken und Absichten. Wir richten uns gleichsam mit dem Vorrathe, welcher uns zu Diensten steht, häuslich ein und da er sich uns eben als das ausreichende Mittel zur Verfolgung unserer Zwecke und Absichten ergeben hat, finden wir keinen Anlass, seine Erweiterung anzustreben. Ja, wir fühlen bei diesem Gleichgewichte gar keinen Mangel mehr und meinen zuletzt, unser Haus sei die Welt. Die Verwerthung des uns zu Gebote stehenden Fondes besorgt die Gewohnheit; einer Productivität bedarf es hiezu nicht. Im gegebenen Kreise bewegen sich Vorstellen und Wollen, jedes durch das andere bedingt, jedes dem anderen entsprechend, das Sprichwort im Allgemeinen bewährend, dass Gewohnheit die Welt regiere. Wo aber die Gewohnheit herrscht, da schweigt die Schaffensthätigkeit. Die Gewohnheit ist die Tochter der Trägheit. Sie bringt nichts Neues hervor, sondern wiederholt Dagewesenes. Sie fährt ausgefahrene Geleise, wo es an einem Anstoße fehlt neue Bahnen zu betreten.

Die Natur des künstlerischen Schaffens in seinem Un-

terschiede von Hervorbringungen anderer Art zu beleuchten, soll die Aufgabe der folgenden Ausführungen sein. Ihr Werth wird durch die Meinung bestimmt werden, welche man von dem Einflusse innerer Vorgänge im Künstler auf die Bedeutung des Kunstwerkes hat. Wer von der Ansicht ausgeht, daſs die Bedeutung und Wirkung eines Kunstwerkes sich auch losgelöst von dem Zustande des Künstlers bei seinem Schaffen denken lasse, in der Art etwa, daſs dieser Zustand wol fördernd bei der Arbeit gewesen sein könne, daſs die Entstehung des Kunstwerkes aber nicht unbedingt von ihm abhängig, dieses also nicht sein Ausfluſs sei, daſs also das Kunstwerk auch anderen Mitteln, als: erworbenen Fertigkeiten, angewendetem Fleiße, eifriger Kombinationsthätigkeit oder gar dem Zufalle sein Dasein und seine Geltung verdanken könne, der wird unsere Untersuchungen in ein abseits der Kunst liegendes Gebiet verweisen. Die letzten Ursachen des Eindruckes, welchen ein Kunstwerk hervorbringt, wird er in den Umrissen, Farben, Formen, in den Tonfolgen, Toncomplicationen, Klangfarben und Mischungen, welche ihm das Kunstwerk vor die Sinne rückt, erblicken; er wird nach den physiologischen und psychologischen Wirkungen dieser und jener Reize und Reizkombinationen fragen und sich mit den Ergebnissen dieser Untersuchungen zufrieden stellen. Daſs aber die Wirkung dieser Erscheinungen im nothwendigen Zusammenhange mit dem Schaffenszustande des Künstlers steht und nur in diesem ihre letzte Erklärung findet, ja, daſs das Kunstwerk in seiner Wesenheit geradezu die Ausdrucksweise des Künstlers ist, welcher in ihm einen inneren Drang auslöst, daſs es also Fleisch von seinem Fleische, Blut von seinem Blute, ein Theil seines Lebens ist, das wird er verkennen oder leugnen. Es läßt sich nicht bestreiten, daſs unsere ästhetische Wissenschaft zum Theile noch auf diesem Stand-

punkte steht. Ein Fortschritt in ihr ist allerdings in der Beziehung wahrzunehmen, dass sich die ästhetischen Untersuchungen nicht mehr auf die Erscheinungen im Kunstproducte beschränken, sondern sich auch psychologischen Vorgängen zuwenden, und deren wesentlichen Antheil an dem, was man Kunst nennt, zugestehen. Dies sind aber stets nur Vorgänge, welche sich als Wirkungen darstellen. Man giebt es allmählich auf, den Begriff der Schönheit ausschließlich auf Linien, Formen, Verhältnisse zurückzuführen. Die Bewegungen des Auges, die Mitthätigkeit der Gehörsorgane, die mehr oder weniger leichte Aufnahme gewisser Eindrücke, kurz Vorgänge in dem das Kunstwerk Aufnehmenden werden mit in Rücksicht gezogen. Ja man ist schon so weit gekommen, Begleiterscheinungen der künstlerischen Eindrücke, welche mit ihnen in keinem nothwendigen Zusammenhange stehen, sondern rein subjectiver, ja selbst zufälliger Natur sind, eine gewisse Wichtigkeit beizulegen. Vorstellungen, welche sich mit gewissen Eindrücken verbinden, bestimmen nicht selten deren Charakter. Die Orange macht einen ganz anderen Eindruck, als eine ebenso gefärbte und geformte Holzkugel. Warum? Weil die erstere nicht blos durch das wirkt, als was sie erscheint, sondern auch durch angenehme Nebenvorstellungen, welche sie wachruft.*)

Es wird also zugestanden, dass dasjenige, was einem ästhetischen Eindrucke seine Bedeutung verleiht, im Innern, in unserer eigenen Thätigkeit zu suchen ist. Auffallend genug ist es aber, dass man einem an sich Leblosen, nur als Erscheinung Gedachten so lebensvolle Wirkungen zuschreibt, Wirkungen, welche ihre Ursachen weit übersteigen würden, welche daher ihre Erklärung in ihnen voll nicht finden kön-

---

*) Siehe Fechners „Vorschule der Aesthetik" Seite 87 ff.

nen. Das Todte soll Ursache eines lebensvollen Vorganges sein, das, was als Product erscheint, soll das Producirende sein, das Instrument auf seinem Meister spielen? Der Grund, warum dem Verhältnisse des Kunstwerkes zu dem es producirenden Künstler bis nun so wenig Beachtung geschenkt worden ist, mag wohl zum Theile darin zu suchen sein, daſs sich dieses Verhältnis der Beobachtung viel mehr entzieht, als die Wirkung des Kunstwerkes auf den es Genieſsenden. Die letztere vermag jeder, der für Kunsteindrücke empfänglich ist, zum Gegenstand seiner Aufmerksamkeit zu machen. Sie ist fähig, wiedererweckt, zergliedert, ja förmlich mit Sonde und Mikroskop betrachtet zu werden. Sie hat daher die Eignung, sich der wissenschaftlichen Untersuchung als ein leicht zugängliches Object darzubieten.

Nicht so ist es mit dem Zustande des künstlerischen Producirens. Des Künstlers Schaffen entzieht sich den Blicken der Welt; von Dritten beachtet zu werden ist es nicht geeignet. Der productive Zustand ist von Bedingungen abhängig, welche nicht willkührlich herbeigeführt werden können. Das Bewuſstsein, beobachtet zu werden, zerstört ihn. Zudem äuſsert er sich in Erscheinungen, welche schwer einen Rückschluſs auf seine innere Natur gestatten, weil sie selbst ihn nicht zu ihrer einzigen Ursache haben. Geberden, Mienen oder sonstige Aeuſserungen eines erregten Zustandes werden mit bestimmt durch Gewohnheiten, ja selbst durch physiologische Vorgänge, welche nicht selten krankhaften Störungen entspringen. Nur wo die Aeuſserungen mit dem Gegenstande der Kunstproduction zusammenfallen, wie etwa beim Tänzer, beim Sänger, beim Schauspieler, können sie als unmittelbarer Ausdruck des künstlerischen Schaffenszustandes gelten.

Daſs auch Kunstproductionen anderer Art ihre Gestaltung Zuständen verdanken, welche im Schaffensprozesse

des Künstlers wach sind, dass demnach die Erscheinung des Kunstwerkes das Product solcher Zustände ist, wird meist verkannt. Das Kunstwerk bietet eben schon in seiner Erscheinung, in der Art, wie es sich äußerlich darstellt, so viel des Interessanten und so viel Anregung zur Beschäftigung damit, dass die Frage nach seinem Ursprunge durch zu viele näher liegende Fragen zurückgedrängt wird. —

Es wird nothwendig sein, diesen Gedanken solchen welche nicht gewöhnt sind, das Kunstwerk in eine Beziehung zur Bethätigung bei seiner Hervorbringung zu bringen, in Beispielen klarer zu machen. Am leichtesten dürfte dies in der Musik sein. Die Wenigsten haben es so weit in ihrer musikalischen Bildung gebracht, Tonwerke ohne Zuhilfename des sinnlichen Eindruckes sich aus Partituren zu vergegenwärtigen. Tonwerke werden durch die Vermittlung von Ausführenden genossen. Im Ausführenden erblickt der Genießende den Stellvertreter desjenigen, welcher das Tonwerk geschaffen, durch die Töne und Rhythmen dieser, spricht jener zu ihm. Der Ausführende ist gleichsam das Medium, welches die im Schaffenden wachgewordenen Zustände an den Genießenden überträgt. Freilich wird diese Vorstellung dadurch getrübt, dass wir uns heutzutage den schaffenden Künstler nicht in ähnlicher Weise thätig denken, wie den darstellenden. Der schaffende Künstler sinnt; seine Thätigkeit scheint sich also im Gedankenleben abzuspielen. Er schreibt; seine körperliche Betheiligung am Schaffenswerke ist also in einer Art zu Hilfe gezogen, welche nichts Gleichartiges mit der Bethätigung des das geschaffene Werk Ausführenden hat. Wer würde, wenn er die Beiden in ihren characteristischen Erscheinungen neben einander sieht, den Eindruck gewinnen, dass der Eine nach außen bethätigt, was in dem Andern innen vorgegangen ist, dass sich also der Zustand des Letzteren in die Aeußerungen des Ersteren

umsetzt? Was der Genießende als Partiturenleser, das ist eben der Schaffende als Komponist. Wie bei jenem das Lesen der Partitur, ist bei diesem das Schreiben derselben nicht die seine Antheilnahme und Bethätigung erschöpfende Beschäftigung. Der Eine hat mehr zu fragen, der Andere mehr zu sagen, als was die Zeichen in der Partitur unmittelbar aussprechen. Wie jener aus dem Zeichen sich das Wesen vergegenwärtigt, so versinnlicht dieser das Wesen durch Zeichen, ohne körperliche Vermittlung. Die Mittelglieder, bis zur körperlichen Vermittlung zurück, müssen eben dem Leser eigen sein. Er muss beim Lesen hören, beim Hören sehen, beim Sehen fühlen. Dem so Gebildeten genügt das flüchtige Zeichen, die ganze Kette dieser Bethätigungen, wie sie sich vom Schaffenden auf das Zeichen übertragen hat, aus dem Zeichen wieder ins Leben zu rufen. Der minder Gebildete bedarf stärkerer Hilfen. Er muss hören; oder er muss außer dem Hören auch noch sehen, was auf ihn wirken soll; oder er bedarf endlich noch stärkerer Hilfsmittel, um sein Fühlen zu erregen, etwa der Illusion wirklicher, äußerer Vorgänge. Die sich verfeinernde Aufnahmsfähigkeit im Kunstgenusse ist Hand in Hand gegangen mit der Verfeinerung und Veredlung der künstlerischen Ausdrucksmittel. [1])

Schwerer wird das Verhältnis des Dichters zu dem uns vor Augen liegenden Dichtungswerke zu erfassen sein. Wenn nur Wenige Partituren lesen können, so giebt es dagegen heutzutage nicht Viele, welche die Schriftsprache nicht zu lesen verstünden. Das Bedürfnis ein Dichtungswerk vorgetragen zu hören, macht sich heute kaum mehr bemerkbar.

---

[1]) Der ausführlichen Erörterung dieses Gegenstandes ist mein Buch „Die Musik als Ausdruck“ (2. Aufl. Konegen, Wien, 1887) gewidmet.

Selbst das Schauspiel wird mehr gelesen als gehört und gesehen. Gibt es ja doch schon Schauspiele, welche gar nicht mehr in der Absicht geschrieben wurden, aufgeführt zu werden, sogenannte Lesedramen, characteristische Erscheinungen der Zeit. Der Ausspruch eines echten Dichters: „Nur nicht lesen, Alles singen und ein jedes Wort ist dein" — wird gar nicht mehr beachtet, weder von Lesern noch von Dichtern. Die letzteren fühlen es nur mehr als eine Auszeichnung ganz besonderer Art, wenn einmal ein Komponist sich ihrer Worte erbarmt und ihnen den lebendigen Hauch des Tones verleiht. Freilich sind Vertonungen dieser Art häufig so, dass der Dichter sich ihnen gegenüber höchstens die Rolle des Gelegenheitsmachers zuschreiben kann. Der Komponist spricht mit den Worten des Dichters oft eine diesem fremde Sprache. Wir haben es im Schriftlesen so weit gebracht, dass die Vermittlung der dichterischen Impulse durch die Schriftzeichen in uns unbewußter Weise erfolgt. Je größer unsere Abstractionsfähigkeit wird, desto tiefer ins Unbewußtsein versinkt unser Verkehr mit dem Dichter selbst bei der Aufnahme seiner Schöpfungen. Es fällt uns gar nicht mehr ein, dass wir es in der Schrift eigentlich doch nur mit Phonogrammen zu thun haben, und dass derjenige, dessen lebendiger Stimme das Phonogramm sein Dasein verdankt, denn doch auch in Betracht kommt, wenn wir uns über dessen Wirkung Rechenschaft geben sollen. Wie warm hat Goethe die Bedeutung der Persönlichkeit des Dichters für das Kunstwerk und seinen Werth erkannt, wenn er sagt: „Was helfen aber alle Künste des Talentes, wenn aus einem Theaterstücke uns nicht eine liebenswürdige oder große Persönlichkeit des Autors entgegenkommt, dieses Einzige, was in die Kultur des Volkes übergeht." (Eckermann, „Gespräche mit Goethe" III, 94), und an anderer Stelle: „Allerdings

ist in Kunst und Poesie die Persönlichkeit alles; allein doch hat es unter den Kritikern und Kunstrichtern der neuesten Zeit schwache Personnagen gegeben, die dieses nicht zugestehen und die eine große Persönlichkeit bei einem Werke der Poesie oder Kunst nur als eine Art von geringer Zugabe wollten betrachtet wissen. Aber freilich, um eine große Persönlichkeit zu empfinden und zu ehren, muss man auch wiederum selber etwas sein.“ (II, 182.)

Noch mehr losgelöst vom Künstler, der es geschaffen, erscheint ein Kunstwerk der bildenden Kunst. Man hat lange als wesentliche Thätigkeit des Kunstschaffens die Nachahmung bezeichnet. Noch heute findet diese Anschauung ihre Vertreter. Sie erklärt sich daraus, dass man von den bildenden Künsten ausgegangen ist, deren Producte, ja stets auf Vorbilder zurückgeführt werden können, als deren Nachbildungen sie gelten können. Seltsam war aber das Bemühen, die Nachahmungstheorie von den Künsten des Raumes auf die der Zeit zu übertragen. Namentlich war man der Musik gegenüber in große Schwierigkeiten gerathen. Statt aber das Prinzip dem Gegenstande selbst zu entnehmen, glaubte man es ihm aufzwingen zu müssen. Noch in neuester Zeit hat Gervinus in seiner sonst in vielfacher Beziehung dankenswerthen Schrift „Händel und Shakespeare“ sich bemüht, die Musik als eine Nachahmung der Sprache darzustellen. Wie weit kommt man aber mit dieser Nachahmungstheorie? Daß sich die Photographie mit ihrer sich steigernden Vervollkommnung immer mehr an die Stelle der zeichnenden und malenden Kunst setzen müßte. Denn jene betreibt das Geschäft gewiss besser, als der nachahmende Stift und Pinsel. Freilich hat man, diese äußerste Folgerung denn doch scheuend, ein Hinterthürchen offen gelassen. Die Kunst solle die nachzuahmenden Gegenstände verschönern, idealisiren! Soll aber damit etwas

die Kunstthätigkeit von der des einfachen Nachahmens wesentlich Unterscheidendes gesagt sein, so liegen in dieser scheinbar harmlosen Phrase alle Probleme eingeschlossen, um welche es sich eben bei der Kennzeichnung des wahren Wesens der Kunst handelt.

Ihrer Klärung wird man sich ohne Zweifel nähern, wenn man auch bei der bildenden Kunst die Thätigkeit des Künstlers und die ihr zu Grunde liegenden Impulse in Rücksicht zieht. Der Bildner von Menschen wird, um das Leben der von ihm dargestellten Gestalten in allen ihren Formen zum Ausdruck zu bringen, sich unwillkührlich in den darzustellenden Zustand derselben versetzen. Jede Muskelspannung, jede Bewegungslinie wird er in sich erwachen fühlen. Dies kann so weit gehen, dass der Drang dazu in der That körperliche Vorgänge gleicher Art entfesselt. Geschieht dies aber auch nicht, so wird die bloße innere Andeutung solcher Vorgänge genügen seine Aufmerksamkeit auf die ganze Harmonie der mit einem Erregungs- oder Stimmungszustande verbundenen Bewegungsformen zu lenken, und sie desto mehr bis ins Einzelne zu verfolgen, je stärker und klarer der gleiche Zustand in ihm selbst wach geworden ist. Darum ist im nackten Körper, welchen der Meister aus der Blüthezeit der Malerei uns darstellt, Alles Ausdruck. Er wirkt auf uns wie ein Geschehnis, und dadurch, dass er in uns den gleichen Zustand wachruft, wie ein Erlebnis. Seine Nacktheit hat den Zweck, alle Register spielen zu lassen, welche geeignet sind, den Ausdruck des wiederzugebenden Zustandes zu ergänzen oder zu verstärken. Darum wird uns eine solche Nacktheit selbst bei sinnberückenden Formen nie beleidigen. Sie ist nicht Selbstzweck, wie dies bei modernen Gemälden vorzukommen pflegt, nicht ein frivoles Spiel zur Erregung einer dem Kunst-

empfinden ferne stehenden Sinnlichkeit, sondern dient in allen ihren Einzelheiten der Absicht der Kunst, den zur Production führenden Zustand des Künstlers im Kunstbetrachtenden, lebendig zu machen.

Heine bemerkt einmal, man sähe es einem Kameele auf einem Gemälde von Horace Vernet an, daß der Maler es unmittelbar nach der Natur copiert und nicht, wie ein deutscher Maler, aus den Tiefen seines Gemüthes geschöpft habe. Dem Spotte, welcher in diesen Worten die hier vertretene Anschauung treffen könnte, läßt sich schwer begegnen. Der Mückenstich desselben ist viel zu rasch, als dass er mit den einstudirten Paraden von Gründen abgewehrt werden könnte. Sollten wir ihm nicht am Besten den Stachel nehmen, wenn wir ihm antworten: „Was Heine als Witz giebt, nehmen wir für Wahrheit“? Kein Geringerer kommt uns dabei zur Hilfe, als Goethe, welcher einmal vom Thiermaler Roos sagt: „Mir wird immer bange, wenn ich diese Thiere ansehe. Das Beschränkte, Dumpfe, Träumende, Gähnende ihres Zustandes zieht mich in das Mitgefühl desselben hinein; man fürchtet, zum Thier zu werden, und möchte fast glauben, der Künstler sei selber eines gewesen. Auf jeden Fall bleibt es im hohen Grade erstaunenswürdig wie er sich in die Seelen dieser Geschöpfe hat hineindenken und hineinempfinden können, um den inneren Charakter in der äußeren Hülle mit solcher Wahrheit durchblicken zu lassen.“ („Gespräche mit Goethe“ von Eckermann, I. S. 88). Goethe erklärt sich also die Naturtreue der gemalten Thiere nicht etwa aus einer haarkleinen Nachbildung von Aeußerlichkeiten, sondern aus einem im Innern des Künstlers erwachenden Zustande, welcher ihn gleichsam mit dem von ihm dargestellten Gegenstande identificirt.

In ähnlicher Weise geht der Schauspieler vor, welcher

eine bestimmte Person in Miene, Geberde und Wortausdruck nachahmt. Mit der Beobachtung und Nachahmnng von Einzelheiten würde er nicht weit kommen. Er erweckt gleichsam in sich die nachzubildende Person und die Einzelheiten stellen sich von selbst ein.

Auch bei der Landschaft ist es der Zustand des Künstlers, welcher den von ihm zu schaffenden Bilde den Stimmungsgehalt und damit das Wesentliche zur Wirkung verleiht.

Eine größere Schwierigkeit wird wohl die Anwendung unseres Grundsatzes auf die Architectur finden. Diese scheint nur durch das Mittel zu wirken; von einem unmittelbar bestimmenden Zustande des Künstlers scheint die Anordnung des Mittels in keiner Weise abzuhängen. Man wird daher, je nachdem man sich unserer Anschauung anschließt, oder nicht, geneigt sein. entweder die Architectur überhaupt aus dem Reigen der Künste obiger Art auszuschließen und ihr eine eigene Stelle anzuweisen, oder die Nichtanwendbarkeit unserer Anschauung auf sie als einen Beweis für deren Unrichtigkeit zu betrachten. Wer aber das Verhältnis des ein Baukunstwerk schaffenden Künstlers zum Gegenstand seines Schaffens, sowie auch die Wirkung des letzteren tiefer auffaßt, wird die Einflußnahme eines bestimmten, sich in der Person des Künstlers abspielenden Zustandes, auf die Gestaltung des Bauwerkes nicht leugnen können. In den Zeiten unserer großen bildenden Künstler wurde die Beziehung des Bauwerkes zum persönlichen Leben mehr verstanden, als jetzt, wo sich die Baukunst fast nur mehr in den Dienst der Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit stellt. Antonio Filarete, welcher ein Buch über Architectur verfaßt hat, schreibt in einem Briefe an Francesco Sforza in Mailand: „Denn ich beabsichtige darin, wie ich schon oben gesagt, die Arten, Verhältnisse, Beschaffenheiten und Maaße

zu behandeln und woher dieselben ihren ersten Ursprung haben. Dies aber werde ich dir nachweisen aus Gründen, Autoritäten, und Beispielen und zeigen, wie alles sich aus der Figur und Form des Menschen ableitet und ebenso alle Dinge, die bei einem Bau zu behalten und zu beobachten sind."[1]) Dass ein räumliches Gebilde, um ästhetisch verstanden zu werden Ausdruck einer Stimmung sein müsse, welche sich in der Bewegung in seinen Umrissen und Formen mittheile, spricht Volkelt aus.[2]) In jedem Genusse sei etwas von dem allgemein menschlichen Gehalte, von den Ideen, die das Menschliche constituiren, enthalten. „Wir durchdringen mit unserem Körpergefühl das Object." Aehnlich Rob. Fischer und Lotze. In diesem Sinne verlangt Goethe von einem schönen Gebäude, daß es nicht blos auf das Auge berechnet sei, sondern auf einem Menschen der mit verbundenen Augen hindurchgeführt würde, noch empfindbar sein und ihm gefallen müsse. In neuester Zeit hat Heinrich Wölfflin die Frage in dankenswerther Weise behandelt[3]) und damit den von mir vertretenen Anschauungen („die Musik als Ausdruck") eine überraschende Anwendung auf die der Musik scheinbar am fernsten stehende Kunst gegeben[4]).

Werden wir diesen Zustand des Künstlers, dem wir eine solche Bedeutung beilegen, einer uns seine Natur ent-

---

[1]) Dr. Ernst Guhl, „Künstlerbriefe," S. 46.

[2]) „Symbolbegriff der neueren Aesthetik."

[3]) „Prolegommena zu einer Psychologie der Architectur," München, 1886.

[4]) Man thut daher der Baukunst unrecht, wenn man von ihr mit W. Humboldt behauptet: „Indeß dünkt mich immer, trägt die Kunst ganz ausschließlich von allen andern etwas in sich, was sie hindert, Kunst und mehr als bloße Verzierung nur im höchsten Geschmacke zu sein. Unter allen Künsten hat sie allein kein von der Natur ge-

hüllenden Beobachtung unterziehen können? Einer exacten Forschung mittelst der Sonde, des Mikroscopes oder gar des Vivisectionsapparates ist derselbe nicht zugänglich. Dennoch dürfen wir vor dem Versuche nicht zurückschrecken, die Leuchte tiefer in das geheimnisvolle Dunkel hinabzusenken, aus welchem die Kunst ihre Schätze hervorholt. Die Ergebnisse, welche er liefern soll, beziehen sich ja auf das Höchste, was wir kennen, ja durch sie soll unsere Werthschätzung ihre Rechtfertigung erhalten und wenngleich wir schon in Vorhinein sagen können, dass eine volle Erleuchtung der unser Kostbarstes enthaltenden Schächte nicht wird stattfinden können, so wird uns doch schon der Dämmerschein ein Reich von Ahnungen erschließen können, in welches den Blick geworfen zu haben ein Lohn ist, wie er nicht leicht im höheren Maße der Forschung zu theil werden kann.

Es ist natürlich, dass wir uns zunächst mit der Frage über die Vorgänge beim künstlerischen Schaffen an den Künstler selbst wenden werden. Freilich dürfen wir uns von seiner Antwort nicht mehr erwarten, als sie der Natur der Sache nach zu bieten vermag. Der Künstler beobachtet sich während des Schaffens nicht. Er vermag dies ebensowenig, als der Träumende seinen Traum zum Gegenstand einer Beobachtung zu machen vermag. Versucht er es doch, so entzieht er einen Theil seiner Thätigkeit dem Traumleben. Dieses wird damit in seiner freien Entwicklung gehemmt; das Object der Betrachtung schwindet in dem Maße unter

---

gebenes Objekt." („Briefwechsel zwischen Schiller und W. v. Humboldt," S. 214 u. 215.) Also Nachahmungstheorie! Freilich geht ihm in dieser Ansicht Aristoteles vor, welcher der Architectur den mimetischen Charakter abspricht und sie deshalb nicht als echte Kunst gelten lassen will.

seinen Händen, in welchem das Subject an Beobachtungsfähigkeit gewinnt. Die Thätigkeit des Beobachtens griffe hemmend ein in die Thätigkeit des Schaffens.[1]) Allerdings wird ihm die Erinnerung an das in ihm Vorgegangene Manches zu ihrer Beurtheilung bieten. Dabei ist aber zu bemerken, dass eine Selbstbeobachtung stets auf einem eigenen Antriebe und einer eigenen Fähigkeit beruht, welche mit der künstlerischen Anlage nicht unbedingt verbunden sein müssen. Aus dem „Ich“ des Künstlers müßte sich gleichsam ein eigenes „Ich“ hervorheben, um sich dem Ersteren gegenüberzustellen, es zu einem Objecte eines anderen Subjectes zu machen. Wir wissen aber, wie wenigen Menschen es gegeben ist, aus sich selbst herauszutreten, sich selbst zu beobachten und zu beurtheilen. In ihren Bethätigungen werden gleichsam die Impulse dazu vollständig aufgezehrt, sie gehen ganz in ihnen auf, so dass für die Beobachtung kein Rest mehr in der Erinnerung bleibt.

Dass sich ein Künstler eingehend als Beobachter mit dem, was er während seines Kunstschaffens erfahren und erlebt hat, beschäftigt hätte, mit dem Bewußtsein, damit ein der Erforschung würdiges Feld zu bearbeiten und mit der Absicht, damit der Kunstwissenschaft Aufschlüsse vom höchsten Werthe zu überliefern, ist noch kaum vorgekommen. Wohl aber besitzen wir gelegentliche Mittheilungen von Künstlern

---

[1]) Schiller schreibt: „Die Kritik muß mir jetzt selbst den Schaden ersetzen, den sie mir zugefügt. Und geschadet hat sie mir in der That; denn die Kühnheit, die lebendige Glut, die ich hatte, ehe mir noch eine Regel bekannt war, vermisse ich schon seit mehreren Jahren. Ich sehe mich jetzt erschaffen und bilden, ich beobachte das Spiel der Begeisterung, und meine Einbildungskraft beträgt sich mit minderer Freiheit, seitdem sie sich nicht ohne Zeugen weiß.“

über die Art ihres Schaffens, bezeichnender Weise meist in Briefen oder Gesprächen, welche uns, als aus unmittelbarer Quelle kommend, von hohem Werthe sein müssen. Alle stimmen darin überein, dass sich der Künstler bei seinem Schaffen von einer höheren Macht gedrängt gefühlt habe, dass etwas ihm Unbewusstes, von ihm nicht Beabsichtigtes in ihm vorgegangen sei, dass er etwas ihn über die Sphären der irdischen Interessen Erhebendes erlebt habe.





II.

> Das Mächtigste im Dichter, welches seinem Werden die gute und die böse Seele einbläset, ist gerade das Unbewußte.
>
> (Jean Paul.)

Wir werden uns bei den Mittheilungen, welche uns Künstler über ihre Zustände gemacht haben, sowie bei den Mittheilungen dritter über ihre darauf Bezug habenden Beobachtungen und bei den Besprechungen derselben nicht an eine Eintheilung nach den einzelnen Künsten halten. In Beziehung auf den producirenden Zustand läßt sich eine strenge Scheidung nicht festhalten. Dieser Zustand ist es eben, welcher die Einheit der Künste begründet, wie er andererseits die Kunstübung von andern ihr ähnlich scheinenden Bethätigungen trennt. Nur die Verkennung der Thatsache, dass gerade dieser Zustand es ist, dessen productive Wirksamkeit eine Bethätigung zum Kunstschaffen macht, hat dahin geführt, die Künste je nach ihren Erscheinungsformen strenge von einander zu scheiden. Eine solche Unterscheidung ist ja ganz zweckmäßig, wenn es sich um wissenschaftliche Einzeluntersuchungen handelt; sie muss auch gebilligt werden,

so weit die Aneignung der Mittel zur Kunstübung in Frage kommt. Die Wissenschaft muss zergliedern; die Kunstübung muss sich die Beherrschung ihrer Mittel vollständig angeeignet haben. Vom Uebel aber ist es, wenn über den Unterschieden das Gemeinsame nicht erkannt wird. Dies muss dahin führen, wohin es auch wirklich geführt hat: Nicht blos das Unterscheidende, sondern auch das Wesen der Künste in ihren Mitteln zu suchen. Dieses Wesen ist nur Eines. Wirkliche Künstler haben dies von jeher erkannt, weil sie es eben empfunden haben. Nur der zerlegenden und zergliedernden Wissenschaft ist es beschieden gewesen, den Blick von dem abzulenken, was die Bedeutung und Weihe der Kunst ausmacht. Sie hat im todten Körper nach dem Sitze des Lebens geforscht. Sie hat es gemacht wie Laplace, welcher, nachdem er mit dem Teleskope den Himmel durchsucht hatte ausrief: „Ich habe dort keine Spur von einem Gotte gefunden“.

> Der große Astronom sprach: Alle Himmelsflur
> Hab ich durchforscht und nicht entdeckt von Gott die Spur.
> Hat er nicht recht gesagt? Bei Mond und Sonnenflecken,
> Im Sternennebel, dort ist Gott nicht zu entdecken.
> Des Sehrohrs Scharfblick sieht den Unsichtbaren nicht,
> Den nicht berechnen kann Zahl, Größe, Maß, Gewicht,
> Wer Gott will finden dort, der muss ihn mit sich bringen,
> Nur wenn er in dir ist, siehst du ihn in den Dingen.
>
> Rückert.

Nicht erst eine Entdeckung der Neuzeit, etwa Richard Wagner's wie manche meinen, ist die Einheit der Kunst. Sie ist nur wiedererweckt worden in dem Augenblicke, in welchem das Wesen der Kunst wieder lebhafter ins Bewußtsein getreten ist. Den großen Künstlern Italiens war es nicht fremd, dass ihr nach mehreren Richtungen hin sich bethätigender Genius, aus ein und derselben Quelle schöpfte.

In vollbewußter Weise hat der Maler Cornelius die Einheit der Kunst erkannt und betont. Seine Anschauung faßt er in die Worte zusammen:

Die Kunst hab ich geliebet,
Die Kunst hab ich geübet
Mein Leben lang;
Die Künste hab' ich verachtet,
Nach Wahrheit nur getrachtet
Drum wird mir nicht bang.

(„Cornelius" von Herm. Riegel, S. 158.) Mit gleicher Bestimmtheit spricht sich ein Musiker aus, Rob. Schumann, wenn er Florestan sagen läßt: „Die Aesthetik der einen Kunst, ist die der andern; nur das Materiale ist verschieden." Richard Wagners Gesammtkunstwerk beruht auf dieser Einheit. Nicht eine Complication von Wirkungen will es sein, sondern nur als Erguß aus einer Quelle, will es seine Bedeutung haben. Wer es in eine Linie stellen würde mit der Mannigfaltigkeit der Reize, welche etwa der Vortrag des Liedes von der Glocke mit vorüberziehenden Bildern und begleitender Musik hervorbringen, oder, mit Blake die gegenseitige Unterstützung der Künste in der Anbringung von Bildern, Vignetten, Randgemälden u. dgl. bei Gedichten erblicken würde, der würde mit seinem Tadel das Wesen des Gesammtkunstwerkes nicht treffen.

Uebereinstimmend versichern uns Künstler aller Art, sowie deren Beobachter, dass die Vorgänge, mit welchen ihr Schaffen verbunden sei, sich wesentlich unterscheiden von physischen und psychologischen Vorkommnissen bei anderen Thätigkeiten. Eine starke Thätigkeit kann Veranlassung von außergewöhnlichen solchen Vorkommnissen sein; sie erregt die Aufmerksamkeit, spannt alle Nerven, erweckt die Begierde der tadellosen Ausführung oder baldigen Vollendung, steigert

dabei die dazu erforderlichen Fähigkeiten, nimmt vielleicht das ganze Nerven- und Muskelsystem in Anspruch — kurz, kann in uns sehr bedeutende Veränderungen hervorrufen, welche nicht gewöhnlicher Natur sind und keineswegs mit der mechanischen Thätigkeit des Hervorbringens im unmittelbaren Zusammenhange sind. Aber das Kennzeichnende dabei ist, dass die äußere Thätigkeit das diese Zustände Hervorbringende ist, dass also die letzteren von jener abhängen. Ganz anders bei der Kunst. Hier sind die inneren Vorgänge das Hervorbringende. Nicht Wirkung sind sie, sondern Ursache. Sie stellen sich ein und drängen den Künstler zur Entäußerung durch das Kunstwerk. Dieser Unterschied begründet die feine Grenze zwischen Kunst und Kunstfertigkeit. Das forschende Auge wird sie kaum erkennen; das Kunstwerk zeigt sich ihm nicht in seiner Wesenheit. Das Gefühl aber, welchem sich die Weihe des Kunstwerkes in der lebendigen Mittheilung des in ihm zum Ausdrucke gelangten Zustandes des Künstlers erschlossen hat, wird nicht den mindesten Zweifel haben. Es wird das Geschaffene vom Gemachten sofort unterscheiden, wie man den lebenden Körper von der Wachspuppe durch den warmen Hauch unterscheidet, wenn auch die letztere sich mit den Formen des ersteren ziert.

Die Vorgänge, welche zum künstlerischen Schaffen führen, äußern sich, gleichsam an ihrer Oberfläche, in körperlichen Erscheinungen. Sie üben einen Rückeinfluss auf die physische Natur des Künstlers, sind auch wechselweise wieder von derselben bedingt. Künstler sind meist reizbar, zerstreut, bewegen sich in Extremen, sind kindlich, ja selbst kindisch in ihrem Benehmen, wissen sich nicht in die Welt zu finden u. s. w. Tritt der Zustand des Schaffens ein, so äußert er sich nicht selten in einer krankhaften Erregung. Beethoven wurde von den Momenten plötzlicher Begeisterung öfters in

der heitersten Gesellschaft überrascht, aber auch auf der Straße, so dass er die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden auf sich zog. Was in ihm vorging, prägte sich, wie Schindler mittheilt, in seinem leuchtenden Auge aus. (Dass er dabei, wie Rochlitz behauptet, mit Kopf oder Händen gesticulirt habe, leugnet Schindler.) In Th. Frimmels „Neue Beethoveniana“ (Seite 182) findet sich folgende Mittheilung Klöbers: „Bei meinen Spaziergängen begegnete mir Beethoven mehrere Male und es war höchst interessant, wie er, ein Notenblatt und einen Bleistift in der Hand, öfters wie lauschend stehen blieb, auf und niedersah und dann auf das Blatt Noten verzeichnete. D . . . . hatte mir gesagt, dass, wenn ich ihm begegnen würde, ich ihn nie anreden oder bemerken sollte, weil er dann verlegen oder unangenehm würde; das einemal, als ich gerade eine Waldpartie aufnahm, sah ich ihn, mir gegenüber, eine Anhöhe aus dem Hohlwege, der uns trennte, hinaufklettern, den großkrempigen grauen Filzhut unter den Arm gedrückt; oben angelangt, warf er sich unter einen Kieferbaum lang hin und schaute lange in den Himmel hinein.“ Breuning erzählt, daß Beethoven sich bei der Komposition der D-Messe in einem Zustande solcher Aufregung befunden habe, dass er ein paar Tage zu keiner Nahrung gelangt und ohne Hut, den ihm der Sturm entführt, nach Hause gekommen sei. („Aus dem Schwarzspanierhause“, S. 36.) Heulend sei er bei der Komposition dieser Messe herumgelaufen.

Ueberhaupt sind physische wie auch psychische Krankheitszustände im Zusammenhange mit der künstlerischen Thätigkeit. Goethe entäußerte sich durch das Schaffen krankhafter Zustände. Schiller soll zuweilen beim Dichten in Starrkrämpfe verfallen sein. Grillparzer erzählt, dass ihn bei Gelegenheit der Conception seiner Ahnfrau ein sonderbarer Aufruhr und eine Fieberhitze überfallen habe. „Ich wälzte mich

die ganze Nacht von einer Seite auf die andere. Kaum eingeschlafen, fuhr ich wieder empor. Und bei alledem war kein Gedanke an die Ahnfrau, oder dass ich mich irgend eines Stoffes erinnert hätte. Des andern Morgens stand ich mit dem Gefühle einer herannahenden schweren Krankheit auf, frühstückte mit meiner Mutter und gieng wieder in mein Zimmer. Da fällt mir jenes Blatt Papier mit den gestern hingeschriebenen, seitdem aber rein vergessenen Versen in die Augen. Ich setze mich hin und schreibe weiter und weiter, die Gedanken und Verse kommen von selbst, ich hätte kaum schneller abschreiben können." („Selbstbiographie," S. 76.) An anderem Orte erzählt er von seltsamen krankhaften, sicher mit seiner künstlerischen Reizbarkeit zusammenhängenden Zuständen: „Wenn mein Nervensystem gereizt ist, so zeigen sich oft die sonderbarsten Erscheinungen. So z. B. höre ich auch mit den Schläfen, wie sonst mit den Ohren. Es fängt nämlich die Empfindung des Hörens bei einer Schläfe (meist bei der linken) an und pflanzt sich durchs ganze Haupt bis zur entgegengesetzten fort. Etwas Aehnliches habe ich auch schon in der Mitte der Stirne ober den beiden Augenbrauen wahrgenommen. In solchen Augenblicken glaube ich oft das Denken wie eine mechanische Operation wahrzunehmen. Jeder Gedanke gibt gleichsam einen elektrischen Schlag und die Ideen communiciren unter einander in wellenförmigen Bewegungen." („Beiträge zur Selbstbiographie", S. 447.) Walter Scott componirte seinen „Ivanhoe" im Fieber. Nach der Genesung hatte er von diesem Romane nur mehr eine allgemeine Idee, die schon vor seiner Erkrankung feststand. (Karl du Prel „Die Philosophie der Mystik" S. 328.)

Dass krankhafte Zustände auch oft in Folge der Ueberreizung bei der Schaffensthätigkeit zum Bewusstsein kommen, ist begreiflich. Gluck theilt mit, dass er sich in Folge der

Beschäftigung mit der Conception seiner Opern nicht selten eine schwere Krankheit zugezogen habe. R. Wagner schreibt: „Denn, wenn ich so etwas fertig habe, so ist es mir immer, als hätte ich eine ungeheure Angst aus dem Leibe geschwitzt.“ (Brief an Uhlig vom 2. Juli 1882, S. 501). Von einem ähnlichen Gefühle gibt Goethe Zeugnis, wenn er an Schiller schreibt: „Ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen, und bin beinahe überzeugt, dass ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte.“ Bei einer anderen Gelegenheit erzählt er, es habe das bloße Schließen der Augen genügt, bei ihm Hallucinationen hervorzurufen. Alles dies deutet darauf hin, dass der Künstler einer Macht unterworfen ist, welche Körper und Seele erfaßt und sie in außergewöhnliche Zustände versetzt, deren Entäußerung im Schaffen des Kunstwerkes erfolgt. Der Gott bemächtigt sich gleichsam gewaltsam seines ganzen Wesen's; dieses muss sich ihm ergeben, muss den Gott erdulden; pati Deum könnte man diesen Zustand nennen.

Aus diesem Grunde haben daher auch äußere Eindrücke, welche sich auf die Nerventhätigkeit beziehen, Einfluss auf das künstlerische Schaffen. Viele Wunderlichkeiten aus dem Künstlerleben, welche der Alltagsmensch belacht, finden darin ihre Erklärung. Der Dichter Brault konnte nicht dichten, wenn er nicht eigens hiezu verfertigte Kleider anhatte. Gluck soll sich beim Componiren gerne in vollen Staat geworfen haben. Ein Seitenstück dazu sind die Schlafröcke R. Wagner's, über welche seinerzeit in den Blättern so häßliches Aufsehen gemacht worden ist. Nicht jeder Schlafrock hat seinen Einfluß in solchem Maße gerechtfertigt, wie die des großen Dichtercomponisten. Schiller soll durch den Geruch von faulen Aepfeln in die Schaffensstimmung versetzt worden sein. Die Productionsfähigkeit von Lesage hing von der

Sonne ab. Andere Künstler, so der Maler und Dichter Girodet, Schiller u. a. bedurften der Nacht zur Erweckung der entsprechenden Stimmung.

Zahllose Beispiele ließen sich noch anführen, welche auf den Zusammenhang körperlicher Zustände und Reizungen mit der Schaffensthätigkeit und Schaffensfreude und damit auf die Abhängigkeit der letzteren von physischen Vorgängen hinweisen.

Einzelne Künstler gewähren uns durch unmittelbare Mittheilung einen tieferen Einblick in die Vorkommnisse ihres Innern. So schildert Rafael seinen Schaffenszustand: „Die Welt entdeckt in meinen Gemälden manches Vorzügliche, so dass ich oft mich selbst belächeln muss, wenn ich finde, dass ich in der Verkörperung meiner zufälligen Conception so erfolgreich, so glücklich gewesen bin. Aber mein ganzes Werk ist in einem leiblichen Traume vollendet worden und, während ich es componirte, habe ich immer mehr an meinen Entwurf gedacht, als an die Weise, ihn auszuführen.“ Von seiner zarten Kindheit an habe er immer ein besonderes heiliges Gefühl für die Mutter Gottes in sich getragen, so dass ihm zuweilen schon beim lauten Aussprechen ihres Namens ganz wehmüthig zu Muthe geworden sei. Nachher, da sein Sinn sich auf das Malen gerichtet habe, sei es immer sein höchster Wunsch gewesen, die heilige Jungfrau recht in ihrer himmlischen Verklärung zu malen; aber er habe es sich noch immer nicht getraut. In Gedanken habe sein Gemüth beständig an ihrem Bilde Tag und Nacht gearbeitet; aber er habe es sich gar nicht zu seiner Befriedigung vollenden können; es sei ihm immer gewesen, als wenn seine Phantasie im Finstern arbeitete. Und doch wäre es zuweilen wie ein himmlischer Lichtstrahl in seine Seele gefallen, so dass er die Bildung in hellen Zügen, wie er sie gewollt, gesehen hätte; und doch

wäre das immer nur ein Augenblick gewesen und er habe die Bildung in seinem Gemüthe nicht festhalten können. So sei seine Seele in beständiger Unruhe herumgetrieben; er habe die Züge immer nur herumschweifend erblickt und seine dunkle Ahnung hätte sich nie in ein klares Bild auflösen wollen. Endlich habe er sich nicht mehr halten können und mit zitternder Hand ein Gemälde der heiligen Jungfrau angefangen; nur während der Arbeit sei sein Inneres immer mehr erhitzt worden. Einst, in der Nacht, da er, wie es ihm schon so oft geschehen sei, im Traume zur Jungfrau gebetet habe, so sei er heftig bedrängt auf einmal aus dem Schlafe aufgefahren. In der finstern Nacht sei sein Auge von einem hellen Scheine an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugesehen, so sei er gewahr geworden, dass sein Bild der Madonna, das, noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichtstrahle umleuchtet, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sei. Die Göttlichkeit in diesem Bilde habe ihn so überwältigt, dass er in helle Thränen ausgebrochen sei. Es habe ihn mit den Augen auf eine unbeschreibliche Weise angesehen und habe in jedem Augenblicke geschienen, als wolle es sich bewegen, und es habe ihn gedünkt, als bewege es sich auch wirklich. Was das Wunderbarste gewesen, so sei es ihm vorgekommen, es wäre dies Bild nun gerade das, was er immer gesucht, obwohl er immer nur eine dunkle Ahnung davon gehabt. Wie er wieder eingeschlafen sei, wisse er sich durchaus nicht zu erinnern. Am andern Morgen sei er wie neugeboren aufgestanden; die Erscheinung sei seinem Gemüth und seinen Sinnen auf ewig fest eingeprägt geblieben. (Rafaels Brief in Tiecks und Wackenroders „Herzensergießungen").

Rafael schreibt sich also nicht selbst seine erfolgreiche und glückliche Conception zu. Bei seiner Arbeit schwebt ihm

stets sein Entwurf, das heißt, das Idealbild vor, welches er geschaut. Dieses Idealbild ist es auch, welches er meint, wenn er sagt: „Da nun aber immer Mangel an richtigem Urtheil, wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich immer einer gewissen Idee, die in meinem Geiste entsteht“ (Brief an Graf Baldassar Castiglioni, Kunstbriefe von Dr. E. Guhl, S. 95).

Wir werden auch noch den Aeußerungen anderer Künstler entnehmen, dass sie die Richtschnur ihres Arbeitens in einem ihnen in der Seele entstehenden, ihre Phantasie zu weiterer Thätigkeit entzündendem Bilde gefunden haben. Dem eifrigsten Wollen, dem reichsten Können gelingt es nicht, die künstlerische Absicht zu verwirklichen; Tag und Nacht hat Rafael gearbeitet, aber ohne Erfolg. Seine Phantasie habe wie im Finstern gearbeitet. Dennoch war der Drang, die innere Unruhe da. Diese deuteten ja an, daß der Augenblick kommen werde. Und er kam wirklich. Das aus seinem Drange sich gestaltende Bild nahm die Gestalt einer Traumerscheinung an. Wir werden noch öfter hören, dass der Traum im Leben des Künstlers eine Rolle spielt. Die in ihm wachgewordene Thätigkeit hat eben nichts zu thun mit den Interessen des Tages. Sie erlischt auch im Nachtleben der Seele nicht, ja entfaltet sich da, weniger gestört durch äußere Eindrücke und gelangt nun zur vollen Ausgestaltung. Dass das geschaffene Bild dem Innern entnommen sein müsse, bestätigt auch Michel Angelo, wenn er von einer von ihm gemalten Madonna sagt: „So konnte kein Mensch ein Bild schaffen, ohne das Urbild gesehen zu haben.“ Es ist daher mehr, als eine Phrase, und bezeugt ein tiefes Verständnis, wenn ein Papst Guido Reni fragte: „In welchen Himmel hast du geblickt, als du diesen Engel maltest“? Dannecker soll das Ideal eines Christus am Kreuze im Traume erschie-

nen sein. Nicht immer sind es himmlische Erscheinungen, deren Bild sich aus dem Prozesse im Innern des Künstlers emporringt. Vom Maler Spinetti wird erzählt, dass ihm der Teufel leibhaftig erschienen sei. Dem englischen Maler Blake sollen sich die dämonischen Gestalten, welche er malte, als Spuckerscheinungen gezeigt haben. Auch Tartini hatte im Traume mit dem Teufel zu thun, welcher ihm Kunststücke auf der Violine zeigte. E. T. A. Hoffmann entnahm seinen Träumen die von ihm geschilderten Spuckgestalten.

Lehrreich ist es, das, was wir von Rafael erfahren haben, mit dem zu vergleichen, was uns ein großer Meister einer anderen Kunst, Mozart, über die Art seines Schaffens mittheilt: „Und nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem Briefe, und den ich lieber gar fallen ließ, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten Sie nur etwas zu lachen darin finden, wie nämlich meine Art ist beim Schreiben und Ausarbeiten von großen und derben Sachen, nämlich: Ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen, als das; denn ich weiß selbst nicht mehr und kann auf nichts weiter kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie — das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, behalte ich im Kopfe und summe sie wohl auch für mich hin, wie mir Andere wenigstens gesagt haben. Halt' ich das nun fest, so kommt mir bald Eins nach dem Andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Contrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente ꝛc. ꝛc. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde,

da wird es immer größer, und ich breite es immer weiter und heller aus und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daſs ich es hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen schönen Menschen, im Geiste übersehe, und es auch gar nicht nach einander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich Alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus! Alles das Finden und Machen geht in mir nur wie in einem schönstarken Traum vor; aber das Ueberhören — so Alles zusammen ist doch das Beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die uns unser Herr Gott geschenkt hat. Wenn ich hernach einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hineingesammelt ist. Darum kommt es hernach auch ziemlich schnell auf's Papier; denn es ist eigentlich schon fertig, und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopfe gewesen ist. Darum kann ich mich auch beim Schreiben stören lassen und mag um mich herum mancherlei vorgehen, ich schreibe doch; kann auch dabei plaudern, nämlich von Hühnern und Gänsen oder von Gretl und Bärbel u. dergl. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Gestalt oder Manier annehmen, daſs sie mozartisch sind und nicht in der Manier irgend eines Andern, das wird halt ebenso zugehen, wie daſs meine Nase ebenso groß und herausgebogen, daſs sie mozartisch und nicht wie bei andern Leuten geworden ist. Denn ich lege es nicht auf Besonderheit an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben. Es ist ja aber wohl bloß natürlich, daſs die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von Außen, so von Innen. Wenigstens weiß ich, daſs ich mir das Eine

so wenig als das Andere gegeben habe. Damit lassen Sie mich aber aus, für immer und ewig und glauben Sie ja nicht, dass ich aus anderer Ursache abbreche, als weil ich weiter nichts weiß — Sie, ein Gelehrter, bilden sich nicht ein, wie sauer mir schon das geworden ist.“ (Jahn III. 423—425.)

Wie Rafael sich belächeln muß, wenn er sich bei seinen Conceptionen so erfolgreich und glücklich findet, so weiß auch Mozart nicht, woher und wie ihm die Gedanken kommen. In Rafaels Seele fällt es zuweilen wie ein himmlischer Lichtstrahl, sie sei in beständiger Unruhe herumgetrieben worden, endlich habe er sich nicht halten können, während der Arbeit sei seine Phantasie immer erhitzt worden. In ähnlicher Weise kommt Mozart Eines nach dem Andern bei, es wird immer größer und heller in ihm. Wie Rafael sein Traumbild, sieht Mozart sein Werk mit einem Blick, wie ein Bild oder einen schönen Menschen im Geiste vor sich. Alles das geht auch bei diesem wie im Traume vor. Mozart's Phantasie nimmt ihren Flug aus gewöhnlichen Lagen und Verhältnissen, und kehrt in diese wieder mit ihrer Beute zurück. Auf Reisen im Wagen, beim Spazieren und in der Nacht kommen ihm die Gedanken.

In der Nacht wurde, wie erwähnt, auch Schiller's Phantasie schöpferisch, wie die vieler Anderer, beim Spazieren die Beethovens, im Wagen aber seltsamer Weise, wie ebenfalls auf Spaziergängen, auch die Carl Maria Webers. Sein Sohn und Biograph Max M. Weber schildert uns die Art und Weise seines Schaffens in ausführlicher und anschaulicher Darstellung: „Weber componirte eigentlich immer. Die Welt bestand für sein geistiges Leben nur aus Tönen. Farbe, Form, Zeit und Raum übersetzten sich in seinem Innern vermöge eines geheimnißvollen Prozesses in Klänge.

Ebenso sog sein Ohr aus dem verworrensten Geräusche, dem tonlosesten Lärme, die wirksamsten und originellsten Harmonien."

„Ja wunderlich genug, scheinen Linien und Formen mehr das melodische, Getön aber das harmonische Element der musikalischen Thätigkeit seiner Seele wachgerufen zu haben. Als guter Denker und scharfer Beobachter hat er sich mehrfach darüber klar blickend geäußert. Am vollsten drangen ihm daher die musikalischen Gedanken zu, wenn sich diese Anregungen vereinigten, wie beim Fortrollen im Reisewagen. Da rollte sich auch die Gegend symphonisch, wie vor seinem Auge optisch ab und die Melodien quollen aus jeder Hebung und Senkung des Bodens, aus jedem wehenden Busche, aus jedem wallenden Getreidefelde, während das Rollen des Wagens die reichste Harmonienfülle dazu lieferte. Reisen und Spaziergänge übermittelten sich seinem Gedächtnisse wie eben so viele musikalische Dichtungen. Noch ehe ein äußeres Object sich seiner Erinnerung bot, reproducirte diese das musikalische Motiv, in das sich ihm zu ihrer Zeit die Anschauung übersetzt hatte. So trefflich aber auch so oft die so aus seinem Innern heraufgelockten Tongebilde während der Dauer der äußeren Einwirkung, zu klingen schienen, so hütete sich Weber doch, sie zu schnell durch Niederschrift zu fixiren, da ihm die Erfahrung sehr gut gelehrt hatte, daß es mit dem Werthe dieser unwillkührlichen musikalischen Improvisationen eben so beschaffen sei, wie mit den alten Stegreifdichtungen, die glänzend und frappant anklingend, doch wie erloschene Sternschnuppen glanzlos und kalt auf das Papier zu fallen pflegen."

„Man muß aber aus dieser Weise, in der die Außenwelt die Musik aus Webers Innern hervorlockte, nicht schließen wollen, daß Aehnliches das Aehnliche hervorrief.

Die großartigste Gegend konnte, vermöge der wunderbaren Verkettung der Gedanken und des Gegenklanges der Empfindungen, das drolligste Capriccio, der heiterste Sonnenaufgang ein sehnsüchtiges Adagio erzeugen, ja selbst den trivialsten Zufälligkeiten dankten die bedeutungsvollsten Ideen ihre Existenz."

„Wer, der jemals künstlerisch producirte, ist nicht selbst dieser oft so humorvollen, antithetischen Funktion des Genius gewahr geworden?"

„So entstand der Lachchor im ersten Akt des „Freischützen" unter Eindrücken, welche das unerträglich falsche Intoniren einiger alter Weiber bei den Responsorien einer Litanei während eines schläfrigen Nachmittagsgottesdienstes in der Pillnitzer Capelle, bei Weber zurückließ. Nach Hause gekehrt, schrieb er ihn, Carolinen und Freund Roth den Ursprung erzählend, nieder. Die „Wolfsschluchtmusik" wurde während der Fahrt nach Pillnitz an einem Nebelmorgen, als sich die Wolkenmassen vielgestaltig um den Wagen ballten und lösten, concipirt."

„Aber als eine der wunderlichsten und am besten bewahrheiteten Erscheinungen dieser Art, erzählen wir hier ein kleines Ereignis, ohne welches der prachtvolle Marsch im „Oberon" schwerlich in seiner jetzigen Gestalt existiren würde, in seiner ganzen Objectivität und um der Treue der Darstellung halber, fast genau mit den Worten und in den Formen, mit denen es Webers langjähriger Freund, der jüngere Roth (Clarinettist in der königl. Capelle) mitzutheilen pflegte: — „„Als wir in den Garten des Link'schen Bades kamen, war er schon, des Regens wegen, von Gästen verlassen und die Kellner hatten Tische und Stühle, mit den Beinen nach oben, in Gruppen zusammengesetzt, so dass es wunderlich genug aussah. Beim Anblicke dieser in Reihen und Intervallen geordneten Grup-

pen von lange und gerade in die Höhe stehenden Tisch- und Stuhlbeinen, blieb der Herr Capellmeister plötzlich stehen, lehnte sich rückwärts auf den Stock und sagte: „Sehen Sie mal Roth, sieht das nicht aus, wie ein großer Siegesmarsch? Donnerwetter! Was sind das für Trompetenstöße! Das kann ich brauchen, das kann ich brauchen!“ Damals hatte er gerade den Marsch in Gehe's Trauerspiel: „Heinrich der Vierte“ zu schreiben. Abends nach dem Theater notirte er, damals nur für Blasinstrumente, in allen Haupttheilen den erwähnten großen Marsch, der zuerst im genannten Trauerspiele, später, anders instrumentirt, im „Oberon“ Verwendung fand““ (Carl Maria Weber, „Ein Lebensbild von Max Maria Weber,“ II. S. 115—118). Gegenstände gewöhnlichster Art also sind es, welche anregend auf Weber gewirkt zu haben scheinen. Dass dies nur ein Scheinen ist und der zufällige Eindruck sich nur, wie traumartig verschmolzen hat, mit dem in ihm schon bis zu einem gewissen Grade fertigen Tonbilde, wird wohl niemand bezweifeln. Wer wird wohl im Ernste meinen, dass der bloße Anblick von Tisch- und Stuhlbeinen sich als prachtvolles Tonstück in der Seele des Künstlers hätte spiegeln können? Der Schaffensprozeß war eben schon vorher in Weber so weit gediehen, dass sein Ergebnis mit dem geschilderten Anblicke zusammenfiel. Wir erfahren, dass die Eindrücke der Außenwelt oft im geraden Gegensatze zu den Schaffensproducten Webers standen. Daraus geht hervor, dass sie ebensowenig unmittelbaren Antheil daran hatten, als etwa die faulen Aepfel Schillers oder die Schlafröcke Richard Wagner's an deren Werken.

Ein äußerer zufälliger Anstoß giebt gleichsam dem suchend bewegten Spiegel in der Seele des Künstlers die Richtung zur Aufnahme der gesuchten himmlischen Bilder. Die Veranlassung kann da sein, sie kann aber auch fehlen,

da sie mit dem Schaffensakte in einem zufälligen Zusammenhange steht. „Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt werden, aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkührlich, ja wider Willen hervor" sagt Goethe. Die unmittelbar daran anknüpfenden Worte des großen Meisters der Dichtkunst, zusammengehalten mit anderen Aussprüchen von ihm, werden Anlaß anziehender Vergleichungen mit dem geben, was wir von anderen Künstlern vernommen haben: „Auch beim nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wamms machen zu lassen und mich zu gewöhnen, im Finstern durchs Gefühl das, was unvermuthet hervorbrach, zu fixiren. Ich war so gewohnt, mir ein Liedchen vorzusingen, ohne es wieder zusammenfinden zu können, dass ich einigemal an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm, einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, sondern das Gedicht vom Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb. In eben diesem Sinne griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab: denn es war mir einigemal begegnet, dass das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachtwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute und mein kleines Product in der Geburt erstickte. („Aus meinem Leben, Wahrheit und Dichtung," S. 16.) „Alles was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist nichts, als die bedeutende Ausübung und Bestätigung eines originellen Wahrheitsgefühles, das im Stillen längst ausgebildet, unversehens mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt." („Nachgelassene Werke," 12. Bd. 10, S. 149.)

Also auch bei Goethe eine ihn gleichsam überfallende innere Thätigkeit, der Drang zur Entäußerung, das Vor-

schweben einer Gestalt und eines Hauptmotives, die Erhitzung im raschen Arbeiten, das unwillkührliche Ausarbeiten ins Einzelne, die Eingebung „als seien das nicht meine Gedanken, sondern schwebe dies Alles um mich her und ich brauche nur hinzusehen."

Schiller's Anlage, so verschieden sie von der Goethe's ist, führt doch auf gleiche Vorgänge des Schaffens zurück. „Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee." „Es rollen allerlei Ideen darüber in meinen Kopfe trüb durcheinander, aber es wird sich noch etwas Helles daraus bilden." (Brief über ein episches Gedicht: „Friedrich II.") „Es ist mir nicht möglich gewesen, so lange, wie ich anfangs wollte, die Vorbereitung und den Plan von der Ausführung zu trennen. Sobald die festen Punkte einmal gegeben waren und ich überhaupt nur einen sicheren Blick durch das ganze bekommen, habe ich mich gehen lassen und so wurden, ohne dass ich es eigentlich zur Absicht hatte, viel Scenen im ersten Akt gleich ausgeführt. Meine Anschauung wird mit jedem Tage lebendiger und eines bringt das andere hervor." Die „erhitzte Seele" arbeitet unbewußt weiter.

Schön faßt Schiller die Erfahrung des Künstlers, dass seine Kunst ihm wie ein Wunder vom Himmel gegeben wird, in die Verse zusammen:

Freue dich, dass die Gabe des Lied's vom Himmel herabkommt,
Dass der Sänger dir singt, was ihn die Muse gelehrt!
Weil der Gott ihn beseelt, so wird er dem Hörer zum Gotte;
Weil er der Glückliche ist, kannst du der Selige sein. —
— Wo kein Wunder geschieht, ist kein Beglückter zu sehen. —

— Jede irdische Venus entsteht, wie die erste des Himmels,
Eine dunkle Geburt aus dem unendlichen Meer.

(Das Glück.)

Auffallend stimmt mit Schiller überein, was der Dramatiker Otto Ludwig über sein Schaffen mittheilt: „Mein Verfahren ist dies: es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische“ (wie bei Schiller), „die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere, in irgend einer Stellung oder Geberdung, für sich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat. Wunderlicher Weise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung; an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe und vom Stücke erfahre ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus, schließen sich immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Scenen habe. Dies Alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält und eine Art körperliche Beängstigung mich in Händen hat.“

Wer würde bei den Mittheilungen Schiller's und Ludwig's von einer dem dramatischen Schaffen vorangehenden musikalischen Stimmung nicht an Nietzsche's geistvolle Schrift: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ erinnert werden?

Wir lassen diesen gewichtigen Aussprüchen noch einige andere, sie in einem oder dem anderen Punkte bestätigende folgen. Daß die Schaffensfähigkeit nicht der Absicht dienstbar

ist, sondern einem unbewußt wirkendem Zustande entspringt, drückt Josef Haydn in seiner Art aus, wenn er dem Componisten Schulz erklärt, wie er es anfange, so viele an Eigenheit so reiche Sachen zu komponiren: „Ja sehen Sie, ich stehe früh auf und sobald ich mich angekleidet habe, falle ich auf meine Kniee und bete zu Gott und der heiligen Jungfrau, dass es mir heute wieder gelingen möchte. Hab ich dann etwas gefrühstückt, so setze ich mich ans Clavier und fange an zu suchen. Find' ichs bald, so geht es auch ohne viele Mühe leicht weiter. Will es aber nicht vorwärts, dann sehe ich, dass ich die Gnade durch irgend einen Fehltritt verwirkt habe und dann bete ich wieder so lange um Gnade, bis ich fühle, dass mir verziehen ist." (C. F. Pohl, „Josef Haydn," II. B., S. 27.) Karl Löwe erzählt in seiner Selbstbiographie (S. 96): „Ich stellte diese Arbeiten für den Druck und gab mit dem „Erlkönig" und „Eduard" Herders „Oluf" heraus, den ich in Halle einige Tage vor meiner Hochzeit gesetzt hatte. Es klang und tönte gar lebhaft in meiner Seele. Die Melodien strömten förmlich auf mich ein. Die Gedanken folgten einander so schnell, dass ich, wenn ich ein Gedicht, das mir beim ersten Ueberlesen gefallen hatte, nachdem ich die Motive desselben festgestellt, vom Neuen durchlas, ihrer viele gebieterisch zurückweisen mußte, um nicht immer wieder vom Neuen beginnen zu müssen."

Auch Robert Franz, dem man zuweilen ein reflectirendes Verhalten bei der Schöpfung seiner Lieder zuschreibt, erklärt: „Auf das Bestimmteste bin ich mir übrigens bewußt, dass mein Verhalten im Moment des Producirens ein völlig unmittelbares und naives ist; wer mich genauer kennt, der wird dies auch ohne weitere Versicherung glauben." (Brief vom 9. Februar 1881 an Maria Lipsius. La Mara, Musikerbriefe, S. 8.)

Anselm Feuerbach schreibt: „Rafael träumte von seinen erhabenen, göttlichen Bildern und Mich. Angelo; dies waren die großen, unsterblichen Meister. Ich träume nicht davon, aber es lebt beständig in mir fort. Ich sehe es vor Augen, ich sehe die Figuren sich bewegen, ich könnte es zeichnen, es ist wirklich kein Traumbild, das mich umgaukelt, es steht vor mir; aber wenn ich es fassen will, dann verfliegt es mit Tücke." („Ein Vermächtnis," S. 19.) Burns schildert sein Dichten: „Ich hatte gewöhnlich ein halbes Dutzend Dichtungen und mehr vor. Ich nahm eine oder die andere vor, welche der augenblicklichen Stimmung meines Inneren entsprach, und ließ sie fallen, sobald es mich ermüdete. Meine Leidenschaften, einmal entflammt, wachsen wie ebensoviele Teufel, bis sie in Reimen Luft bekommen; und dann pflegt auch das Brüten über meinen Versen wie ein Zauber sich zu voller Ruhe zu besänftigen."

Diese Aussprüche ließen sich noch vermehren. Doch wollen wir uns damit bescheiden und unsere Aufmerksamkeit nur noch einem Künstler zuwenden, welcher uns aber von ganz besonderem Interesse ist, weil es ihm, wie keinem, gegeben war, das Wesen der Kunst nicht nur in seiner eigenen Thätigkeit zu empfinden, sondern sich dasselbe auch mit seltener Klarheit zum Bewußtsein zu bringen. Ich meine Richard Wagner. Das Schicksal hat seine Wirksamkeit in Zeitverhältnisse gesetzt, welche durch ihren Gegensatz zum künstlerischen Wesen und bei den Hemmungen, welche sie der Entfaltung desselben bereiteten, eine ungemein starke Aeußerung der dem Künstler innewohnenden schaffenden Kräfte voraussetzten, wenn sich diese überhaupt Geltung verschaffen sollten. Tief hinabgescheucht in die Brust des Künstlers war der Genius der Kunst und nur kampfbewährt durfte er von da aus wieder in's Leben hinaustreten, wenn er sich Bahn brechen wollte.

So sehen wir ihn denn in Wagner eine Doppelnatur annehmen, hier die herrlichsten, reichsten Schätze aus ungeahnten Tiefen hervorholend, dort sie mit Macht gegen die Angriffe einer sie nicht würdigenden Welt vertheidigend. Nicht nur als Künstler, sondern auch als Denker hat sich R. Wagner in hervorragender Art bethätigt. Die Eigenheit des künstlerischen Schaffens und die Bedeutung des Unbewußten und Unwillkührlichen darin hat er mit einer Klarheit erkannt, mit einer Entschiedenheit verfochten, welche geradezu seinem Standpunkte das kennzeichnende Merkmal verleihen. Der Gegensatz der unbewußten, keiner irdischen Absicht dienenden, lebendigen Schaffensthätigkeit in allen ihren Aeußerungen, zu Allem, was sich ihr hindernd in den Weg stellt, als: Trägheit, Gewohnheit, Autoritätenwahn, Mode, egoistische Absicht u. dergl. bildet das Grundthema seiner Schriften und findet auch in seinen Schöpfungen künstlerischen Ausdruck. Daraus erklärt sich seine Stellungnahme zur Zeit, zu den gegenwärtigen Kunstverhältnissen, zur Wissenschaft, zum Staate, zur Philosophie u. s. w. „Wohl verfährt der Künstler zunächst nicht unmittelbar; sein Schaffen ist allerdings ein vermittelndes, auswählendes, willkührliches; aber gerade da, wo er vermittelt und auswählt, ist das Werk seiner Thätigkeit noch nicht das Kunstwerk; sein Verfahren ist vielmehr das der Wissenschaft, der suchenden, forschenden, daher willkührlichen und irrenden. Erst da, wo die Wahl getroffen ist, wo diese Wahl eine Nothwendigkeit war und das Nothwendige erwählte — erst da tritt das Kunstwerk in das Leben, erst da ist es etwas Wirkliches, sich selbst bestimmendes, Unmittelbares.“ („Das Kunstwerk der Zukunft“ S. 57.) „Dem Dichter ist es eigen, in der inneren Anschauung des Wesens der Welt reifer zu sein, als in der abstrakt bewußten Erkenntnis.“ („Ueber Staat und Religion,“ VIII, 11.) Unkünstlerischen Künstlern der Zeit

ruft er zu: „Macht was Ihr wollt; seht neben Beethoven ganz hinweg, tappt nach Mozart, umgürtet Euch mit Sebastian Bach; schreibt Symphonien mit oder ohne Gesang, schreibt Messen, Oratorien — macht Lieder ohne Worte, Opern ohne Text, — Ihr bringt nichts zu Stande, was wahres Leben in sich habe. Denn seht — Euch fehlt der Glaube! Der große Glaube an die Nothwendigkeit dessen, was Ihr thut." („Das Kunstwerk der Zukunft," S. 121.)

Unmittelbar an den Schaffenszustand des Künstlers führen uns folgende Aussprüche: „Wenn ich mir das künstlerische Vermögen am besten zu erklären suche, so kann ich dies nicht anders, als wenn ich es zunächst in die Kraft des Empfängnisvermögens setze. — Den künstlerischen Charakter bestimmt, jedenfalls das Eine, daſs er sich rückhaltslos den Eindrücken hingiebt, die sein Empfindungswesen sympathetisch berühren. Gerade aber die Macht dieser Eindrücke miſst sich wieder nach der Kraft des Empfängnisvermögens, das nur dann die Kraft des Mittheilungsdranges gewinnt, wenn es bis zu einem entzückenden Uebermaße von den Eindrücken erfüllt ist. In der Fülle dieses Uebermaßes liegt die künstlerische Kraft bedingt, denn sie ist nichts Anderes, als das Bedürfnis, das überwuchernde Empfängnis in der Mittheilung wieder von sich zu geben" („Eine Mittheilung an meine Freunde," IV. Bd., S. 305 u. 306.) Ich kann es mir nicht versagen, auf die mit Wagners Anschauung übereinstimmenden Worte hinzuweisen, welche Aeschilos seinem Prometheus in den Mund legt, wenn dieser „Allerinnerung aller Kunst Erweckerin" nennt. („Der gefesselte Prometheus," Donner, S. 460.)

In der erwähnten Schrift fährt Wagner fort: „Es bleibt unter diesem Alles erfüllenden und gestaltenden Eindrucke der Kunst und des Lebens dem Individuum zunächst

also nur Eines als sein Eigen übrig, nämlich: Kraft, Lebenskraft, Kraft der Aneignung des Verwandten und Nöthigen und diese ist eben jene von mir bezeichnete Empfängniskraft, die — sobald sie rückhaltslos liebevoll gegen das zu Empfangende ist — in ihrer vollendeten Stärke nothwendig endlich zur produktiven Kraft werden muss.“ (S. 308.)

„Was wir im Allgemeinen unter künstlerischer Wirksamkeit verstehen, dürfen wir mit Ausbilden des Bildlichen bezeichnen. Dieß würde heißen: Die Kunst erfaßt das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äußerlich der Phantasie darstellt und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung.“ („Religion und Kunst,“ Bayr. Bl. 1880, S. 272.)

„Wenn wir die Musik die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt nannten, so dürfte uns Shakespeare als ein im Wachen fortträumender Beethoven gelten.“ (Beethoven IX., S. 130.)

„Im Drama müssen wir Wissende werden durch das Gefühl. Der Verstand sagt uns: so ist es, erst, wenn uns das Gefühl gesagt hat: so muss es sein. („Oper und Drama“ IV, S. 97.) Die Abkehr des Künstlers von allen Interessen der Welt, kennzeichnet Wagner, wenn er sagt: „Wir würden gewiß fehlen, wenn wir glauben würden, der Künstler könne überhaupt anders, als bei tief innerer Seelenheiterkeit concipiren.“ (Beethoven IX, S. 122.) Wie hoch er aber den Schaffenszustand des Künstlers, zunächst des Musikers, stellt, beweisen seine Worte: „Nur ein Zustand kann den seinigen übertreffen: der des Heiligen.“ (Beethoven IX, S. 91.)





III.

All' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts, als Wahrtraumdeuterei.
(Meistersinger von Richard Wagner.)

Ein Zustand also ist es, welcher dem Schaffen des Künstlers zu Grunde liegt, ein Zustand, welcher in ihm Vorstellungen weckt, die zu gestalten es ihn unwillkührlich drängt. Wenn wir über diesen Zustand nähere Aufschlüsse haben wollen, werden wir uns um ähnliche damit verwandte Zustände umsehen und sie zur Vergleichung heranziehen müssen. In der That bieten sich uns solche dar. So zeigt der Traum in vielen Punkten überraschende Aehnlichkeit mit den Seelenvorgängen in der Brust des Künstlers. Er befällt uns ohne unser Zuthun, erweckt in uns Vorstellungen, über deren Ursprung wir uns gewöhnlich keine Rechenschaft geben können, wirkt in uns gestaltend ohne dass unsere Absicht darauf gerichtet wäre, bildet Reize und Eindrücke symbolisirend zu Bildern um, eröffnet uns eine Welt, welche abseits von der unserem wachen Auge zugänglichen liegt; Willkühr und Zweckbegriff sind aus der Traumthätigkeit ausgeschlossen.

In den angeführten Aussprüchen von Künstlern finden sich unmittelbare Bezüge auf das Traumleben. In Träumen

schauen Künstler ihr Ideal; jene wirken in ihnen schöpferisch mit; ihnen entsteigen Gestalten und Ideen, um in Werken der Kunst ins Leben hinauszutreten.

Klopstock hat, wie er selbst mittheilt, viele Gedanken zu seiner Messiade aus Träumen geschöpft. Voltaire hat den Plan zu einem Gesange seiner Henriade im Traume entworfen. Im Traume hat Seckendorf ein Lied an die Phantasie gedichtet. Ein Gleiches erzählt Hamerling von sich. („Prosa, Skizzen und Gedenkblätter," S. 170.) Crebillon soll im Traume ganze Werke geschrieben haben. Jean Paul berichtet, dass er oft in Träumen von Gesichten und besonders von Augen angesehen worden sei, deren Himmelsreize er nie auf dem tiefen Erdboden der Wirklichkeit gesehen und von welchen ihm nur die Vorstellungsbilder geblieben seien. Zahlreiche Beispiele noch werden uns erzählt, dass Träume bei Kunstschöpfungen nicht nur anregend, sondern auch mitgestaltend gewirkt haben. Betinelli sagt: „Der dem Dichter günstige Augenblick kann ein Traum genannt werden, im Beisein der Vernunft die den Gang desselben mit offenen Augen zu verfolgen scheint."[1]) Der Traum ist, wie K. A. Scherner[2]) mit Recht bemerkt, zum Künstler geboren „denn in ihm waltet die Phantasie frei und lebendig und seine Ideen springen nicht aus dem Nachdenken gedrechselt hervor, sondern frei, schöpferisch, unmittelbar, wie es dem Genius zu theil ward." Er ist, wie Jean Paul sagt, „unwillkürliche Dichtkunst und zeigt, dass der Dichter mit dem körperlichen Gehirn mehr arbeite, als ein anderer Mensch."[3]) Nietzsche spricht vom schönen Schein der Traumwelten, in

---

[1]) Lambroso „Genie und Irrsinn," Seite 12.
[2]) „Das Leben des Traumes," S. 38.
[3]) Briefe, Band XVIII, S. 207.

deren Erzeugung „jeder Mensch voller Künstler ist,“ und welcher die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch eine wichtige Hälfte der Poesie sei. („Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,“ S. 2.) In Uebereinstimmung mit diesen Aussprüchen ist der des Aesthetikers Th. Vischer: „Alles Werk der Kunst und Dichtung, ist ächt nur dann, wenn es durch und durch den Charakter eines Traumes trägt, der sich als innere Wahrheit bewährt.“ („Altes und Neues“ II., Neue Folge, S. 344.) Goethe weist den Dichter auf den Traum, wenn er sagt:

Doch was er für unmöglich hält,
Dem Liebenden die Liebste schildern.
Er wag' es auch! Ein Traum wird frommen
Ein Schattenbild ist hoch willkommen.

(Ideal.)

Die Beziehungen des Traumes zur Musik deutet Richard Wagner in seiner Schrift „Beethoven“ an. „Den traumartigen Zustand, in welchen die bezeichneten Wirkungen durch das sympathische Gehör versetzen und in welchem uns daher jene andere Welt aufgeht, aus welcher der Musiker zu uns spricht, erkennen wir sofort aus der einem Jeden zugänglichen Erfahrung, dass durch die Wirkung der Musik auf uns das Gesicht in der Weise depotenzirt wird, dass wir mit offenen Augen nicht mehr intensiv sehen.“[1]) Musik und Traum treten häufig in die nächsten Beziehungen zu einander. Keine Kunst dringt so tief an die Quelle des Traumlebens, als die Musik. „Mit dem Musiker wetteifert,“ wie Scherner sagt[2]) „der Traum in Erzeugung ganz eigenthümlicher seeldurchdrungener

---

[1]) IX, S. 93. Diese Erscheinung zeigt sich auch beim Dichter. Beim Tragiker Alfieri schwächte sich, wenn er schrieb, die Sehkraft. (Lambroso a. a. O. S. 13.)

[2]) „Das Leben des Traumes,“ S. 44.

Töne.“ Welch innige Verschmelzung mit der Musik das Traumleben gestattet, bestätigt Jean Paul, wenn er sagt: „Die Töne verlieren unter allen Geschöpfen des Tages am wenigsten durch den Resonanzboden des Traumes“.[1])

Alle diese Aussprüche sind geeignet, den Traum in ein gewisses Verwandtschaftsverhältnis zur Kunst zu setzen und uns auf Berührungspunkte zwischen beiden aufmerksam zu machen, die zum mindesten zu einem anregenden Spiele der Phantasie Anlaß geben können. Uns ist es aber um mehr zu thun, als um eine flüchtige Vergleichung nach äußeren Merkmalen, die, in witziger Weise zusammengestellt, für den Augenblick fesseln könnte, ohne nachhaltige Ergebnisse zu liefern. Auf dem Gebiete der Kunst ist viel in Worten und schönen Bildern geschwärmt worden; es gab eine Art des Aesthetisirens, welche den Weg vom Kunsteindrucke zur nüchternen Betrachtung nicht zu finden vermochte. Der Zustand des Entzückens beim Genusse des Kunstwerkes übertrug sich auf die Thätigkeit bei der Ermittlung seines Wesens und wurde zur förmlichen Verzückung. Mit einer solchen Behandlungsweise, wußte der Künstler ebensowenig anzufangen, als mit der ihr als Gegensatz nachfolgenden trockenen Sondirung des todten Kunstobjektes. Dort begegnete ihm nur der irre flackernde Widerschein des in seiner Brust lodernden Feuers, welcher ihm keine Bereicherung bieten konnte; hier sieht er sich vor einen Gegenstand gestellt, welcher ihm fremd ist, weil er gerade dessen entbehrt, was für ihn die Hauptsache ist, der Seele. Nicht die Nüchternheit der Betrachtung ist es, was ihn gleichgiltig bleiben läßt, sondern der ihn gar nicht interessirende Gegenstand, welchem diese Betrachtnng zugewendet ist. Ich glaube daher, den Künstler, dessen Interesse für meine

---

[1]) XIII, S. 227.

Untersuchungen zu erwecken mein schönstes Ziel wäre, nicht abzuschrecken, wenn ich mich anschicke, dem Verhältnisse der Kunst zu verwandten Gebieten ernstere Seiten abzugewinnen, als solche, welche darin nicht mehr, als einen Anreiz zu phantasievollem Redeschmuck erblicken.

Schreiten wir also an eine ernste Untersuchung des Traumes. „Träume sind Schäume“ sagen die Einen

> Ich rede
> Von Träumen, Kindern eines müß'gen Hirn's,
> Von nichts, als eitler Phantasie erzeugt,
> Die aus so dünnen Stoff, als Luft besteht,
> Und flücht'ger wechselt als der Wind.
>
> Shakespeare, Mercutio.

Andere erblicken in den Träumen Offenbarungen von tiefer Bedeutung. So viel ist gewiß, dass man von jeher den Träumen große Aufmerksamkeit zugewendet hat, namentlich in alten Zeiten. Der Traum hat es mit der Kunst gemein, dass er erlebt wird, auch wenn sich unser bewußtes Wollen nicht mit ihm befaßt. Der Traum ist kein Gegenstand, welcher seine Bedeutung erst erlangt, wenn er einer forschenden Betrachtung unterworfen wird, gleichwie die Kunstäußerung zur Bekundung ihrer Macht nicht erst der zergliedernden Wissenschaft bedarf. Beide wirken unmittelbar, ich möchte sagen, wie Elementarereignisse. Von jeher hat das Volk sich mit den Träumen als mit ihm wichtigen Ereignissen befaßt, unabhängig davon, welche Bedeutung ihnen etwa die reflectirende Verstandesthätigkeit beilegen werde. In gleicher Weise wird Kunst geübt, unabhängig von Normen und Regeln, welche die Theorie doch immer erst der Uebung entnehmen muß, wenn ihnen überhaupt Geltung zugesprochen werden soll. Das Volk ist geeignet, die Bedeutung des wahrhaft Bedeutungsvollen zu erkennen. Dazu gehört Empfäng-

lichkeit, und diese ist bei dem nach Gemüthseindrücken, urtheilenden Volke größer, als beim Gelehrten oder Fachmanne. Kommt es aber darauf an, das Wesen des Bedeutungsvollen zu ergründen, so werden wir nicht beim Volke anfragen. Dieses liefert dem Denker gleichsam nur den zu behandelnden Stoff. Sache des Denkers aber ist es, denselben voll zu erfassen und dazu bedarf auch er dessen, was dem Volke seine divinatorische Begabung verleiht, des empfänglichen Gemüthes. Dieses scheint sich leider mit der Schärfe der Denkkraft nicht immer zu vertragen. Ja es gilt sogar in einer gewissen Richtung für eine besondere Tugend, die Sprache des Gemüthes zu unterdrücken, da sie sich durch dieselbe in der wissenschaftlichen Thätigkeit gestört findet. Freilich darf das Gemüth nicht die Arbeit des Verstandes ersetzen wollen; schließt man es aber aus, wenn es dem Verstande Gegenstände der Betrachtung zubringen will, so wird man gerade die interessantesten und fruchtbarsten Gebiete dem Wirken des Letzteren entziehen.

Man hat in neuerer Zeit dem Volke und allen seinen Aeußerungen mehr Aufmerksamkeit gewidmet, als früher. Auch der sogenannte Aberglaube desselben ist Gegenstand ernster Untersuchung geworden. Unserem Denken bietet er freilich keinen brauchbaren Inhalt, unserem Erkennen aber einen hochbedeutsamen Stoff. Der dabei zu beobachtende Vorgang in der Seele des Volkes ist dem Traume sehr ähnlich.[1]) Die Mythen und Sagen, in welchen sich die Seelen der Völker

[1]) „Die ästhetische Thätigkeit ist eine allgemein menschliche, kann sich aber in der Masse nur als Minimum im Traum und unklaren Vorstellungen entwickeln. In diesem gebundenen Zustande spricht sich aber die allgemeine Anlage in Wünschen und Sehnen aus, daß diese Thätigkeit frei werde.“ (Schleiermacher „Vorl. über die Aesthetik,“ S. 108.)

ihre Welt bildeten, muthen uns an, wie Träume. Auf die Aehnlichkeit dieser Gestaltungen der Volksphantasie mit dem Traume wurde wiederholt hingewiesen. Sie tauchen auf dem dunklen Hintergrunde der Vergangenheit empor, angeregt durch Erinnerungen, Ereignisse nnd Stimmungen, diese zu flüchtigen Gestalten verdichtend, deren Bleibendes nicht die concrete Erscheinung, sondern der Traumtypus ist, wie er, sich formend und umformend, gleichsam als Urbild in den Tiefen der Seele zu ruhen scheint. Bei den verschiedensten Völkern und in den verschiedensten Zeiten treffen wir die gleichen Urbilder und werden zu der Vermuthung gedrängt, ihre Verwandtschaft sei Ueberlieferungen entsprungen oder führe auf eine gemeinschaftliche Vergangenheit zurück.[1]) Gewisse Grundtypen machen sich auch in den Träumen der verschiedensten Menschen bemerkbar. Sie haben dazu geführt, die Träume zu classificiren und ihnen ihrem Typus eigene Beziehungen auf das Außenleben zuzuschreiben. Wir werden solche Typen nicht auf Einflüsse des Außenlebens zurückbeziehen können, sondern auf Zustände des Gemüthes. Nicht in Geschehnissen ist ihre Erläuterung zu suchen, sondern in den Tiefen des Gemüthes. Ich möchte sagen, sie sind Kate-

---

[1]) „Wie schon in der ungleich niederen Region des Traumes bei den verschiedenartigsten Menschen die Bedeutung der Traumbilder fast ganz dieselbe ist, so ist auch in der Sprache der Profeten schon von Mehreren jene Gleichartigkeit bemerkt worden, vermöge welcher bei den verschiedensten Profeten unter denselben Bildern immer das Nämliche verstanden wird. Wir sehen uns bei allen in dieselbe Welt heiliger Gestalten und Kräfte versetzt, finden bei allen dieselbe Natur, das nämliche Kostüm und diese Uebereinstimmung scheint, wenn wir verwandte geistige Erscheinungen bei andern Völkern damit vergleichen, nicht daher zu kommen, dass die Profeten alle Kinder eines Volkes waren.“ (D. G. H. Schubert „Die Symbolik des Traumes,“ III. Aufl. S. 26.)

gorien des Gemüthes. Im Gemüthe sind die vorgebildeten Ideen zu suchen, von welchen manche Philosophen sprechen. Den Schöpfungen desselben, welchen das Außenleben Stoff und Anregung gibt, verleihen sie ihren Charakter. Dadurch, dass sie nicht, wie die Bilder des Traumes im Entstehen wieder verflüchtigen, dass ihre Gestaltungen nicht gleichsam an der Pforte wieder umkehren, sondern in's Leben hinausgetreten, hier feste Form annehmen und sich mittheilen, gewinnen sie das Gepräge künstlerischer Hervorbringungen. Traum und Kunstschaffen fließen hier gleichsam in einander.

Man wird einwenden, dass das, was wir den Traum des Volkes genannt haben, doch nur figürlich als solcher bezeichnet werden könne. Es seien wohl Vergleichungspunkte vorhanden; dieselben seien aber nur äußerlicher Natur. Eine genauere Untersuchung wird es rechtfertigen müssen, dass wir von einem Traume der Volksseele gesprochen und ihn in Beziehung zu unserm Gegenstande gebracht haben. Sie wird uns lehren, dass dasjenige, was in der bildenden Seele des Volkes vorgeht, in vielen wesentlichen Merkmalen mit dem Traume zusammenfällt. Nur sehen wir den Vorgang im Volke gestaltend ins Leben hinaustreten, also gleichsam eine Brücke aus den Regionen unbewußter Vorgänge ins Leben schlagen. Wir sehen den Traum künstlerisch thätig; fassen können wir ihn freilich nur in seinen Aeußerungen. Diese befinden sich aber noch so nahe ihrer Ursprungsquelle, dass wir deren Rauschen hören, wenn wir jene schauen. Sie entsteigen ihr vor unserem Auge; mit dem Anblicke des Gewordenen enthüllen sie uns zugleich den Prozeß ihres Werdens. Wir weisen sie dem Gebiete der Kunst zu, wenn wir sie als Gewordenes betrachten; erschließt sich uns ihr Werden, so führen sie uns in das Gebiet des Traumes. Folgen wir den Fingerzeigen, welche Künstler und Volk uns geben,

und treten wir ein in das wundersame Reich, in welchem sich der Traum abspielt.

Was ist der entscheidende Unterschied zwischen dem Wachen und dem Traume? In dem einen wie in dem anderen Zustande sind es Vorstellungen, deren bunter Wechsel in uns vorgeht. Ist ja doch, wie Kant gelehrt, die Welt unsere Vorstellung. Nicht anders können wir sie fassen, als in der Vorstellung. Was unterscheidet sie von einem Traumbilde, mit welchem sie das gemein hat, unsere Vorstellung zu sein? Man wird antworten: Die Vorstellungen des Tages sind uns von Außen aufgenöthigt, diejenigen aber, welche unser Traumleben erfüllen, bilden sich in uns, sind gleichsam unsere eigenen Geschöpfe, Hervorbringungen unserer Phantasie. Bei den ersteren verhalten wir uns receptiv, bei den letzteren productiv; bei den ersteren gleichsam passiv, bei den letzteren activ. Die Grenze scheint für den ersten Augenblick sehr scharf gezogen. Sie wird immer mehr verschwommen, je näher wir sie betrachten.

Keineswegs ist uns das, was wir die Außenwelt nennen, ohne unsere Mitthätigkeit gegeben. Vor den Untersuchungen Kants schrumpft sie zu dem sogenannten „Dinge an sich" zusammen. Des Löwen Antheil am Zustandekommen unserer Welt ist uns selbst beschieden. Schon das Sehen ist ein Prozeß, welcher unsere Mitthätigkeit in hohem Grade in Anspruch nimmt. Es wäre ein großer Irrthum zu glauben, in der Seele des Menschen stelle sich der Welt gleichsam nur ein Spiegel gegenüber, um ihr Bild getreu aufzufangen und wiederzugeben. Der Vorgang, in welchem sich Reize und Eindrücke zu Vorstellungen bilden, ist ein ungemein verwickelter, abhängig von der Thätigkeit aller dabei in Anspruch genommenen Organe. Diese arbeiten nach, ihnen im Laufe ihrer Entwickelung von Geschlecht zu Geschlecht eigen

gewordener Anlage und Bildung. Wenn wir daher einen Eindruck von außen empfangen, welcher in uns zur Vorstellung wird, so waren wir nicht blos receptiv sondern auch productiv, wir haben nicht blos empfangen, sondern wir haben auch mitgearbeitet am Zustandekommen der Vorstellung.[1]) Man wird zur Frage gedrängt: Ist also wirklich Alles Schein, was wir als Wirklichkeit betrachten, Alles ein Product unserer Seele, was wir für gegeben halten, Alles bloßer Spuck, welcher vor dem Lichte einer klareren Erkenntnis schwinden müßte? Unterscheidet sich also das Leben vom Traume etwa nur durch die Stärke und Dauer der sich aufdrängenden Vorstellungen, durch deren Wiederkehr und durch die klarere Ordnung ihres Zusammenspieles? So wäre denn das Leben ein starker Traum, der Traum ein schwaches Leben, oder wie ein Schriftsteller behauptet: das Wachen ein Traum der Seele, der Schlaf ein Traum des Leibes? Wir befinden uns auf dem Gebiete der Philosophie und haben eine ihrer tiefsten Fragen gestreift. Sie näher zu beleuchten, fällt nicht in unsere Aufgabe. Doch war es für uns von Interesse sie zu berühren. Es galt uns, das Wesen des Traumes zu bestimmen, und zu diesem Zwecke mußten wir uns um seine Unterscheidung vom Wachen umsehen.

Daß wir diese nicht so klar zu fassen vermögen, als vielleicht eine flüchtige Betrachtung glauben macht, lehrt uns auch der Traum. Auch er ist nicht, wie wir ursprünglich meinen konnten, rein productiv. Auch im Traume sind wir abhängig von Reizen und Eindrücken aller Art; die Natur des Traumes wird durch solche bestimmt. Man wende

---

[1]) Ein Spiegel bist du nicht allein der Welt, sie ist
Ein Spiegel auch, darin du selbst dich schauend bist.
Rückert, Lehrgedichte.

nicht ein, dass wir uns im Schlafe solcher Einflüsse nicht bewußt seien, daher auf sie nicht reagiren könnten. Unser Reagiren auf das Außenleben ist ganz und gar nicht von dem Bewußtwerden seiner Einflüsse abhängig. Wie mächtig die Beziehungen des Schlafenden zum Tagesleben mit dessen bewußten Zwecken in der That sind, lehrt die einfache Betrachtung, dass wir ja auch im tiefsten Schlafe uns diesen Zwecken entsprechend benehmen. Wir befinden uns auf einer verhältnismäßig schmalen Unterlage, ohne sie im Schlafe zu verlieren und herabzustürzen, wenngleich es an lebhaften Bewegungen im Traume nicht fehlt; wir wissen die uns einhüllende Bettdecke in zweckmäßiger Lage zu erhalten; wir wehren störende Einwirkungen ab, wir vermögen zu Pferde, oder im Gehen zu schlafen u. dgl. Alles dies beweist, dass Eindrücke und Erwägungen des Tages auch im Schlafe in uns fortgelebt haben und dass sie einen Theil unserer Thätigkeit im Schlafe in Anspruch nehmen.

Aber auch sonst äußert das Außenleben bestimmende Wirkungen auf die Seelenvorgänge im Schlafe. Nicht fest gefügte Tonstücke sind es, möchte ich sagen, welche es auf dem Instrumente spielt, das ihm unsere Organisation bietet; aber es ergeht sich in von Laune und Willkühr dictirten freien Phantasien. Wer hätte es nicht erfahren, dass äußere Vorgänge, ein Geräusch, ein Knall, ein Druck, ein Stich, in den Traum aufgenommen werden und ihn in der Art bestimmen, als habe sein Fortgang aus innerer Nothwendigkeit auf eine dem äußeren Ereignisse entsprechende Katastrophe geführt? Körperliche Zustände beeinflussen den Traum. Magenbeschwerden verursachen beunruhigende Träume. Man berichtet von Dichtern welche die Spuckgestalten ihrer Phantasie ihren, dem beschwerten Magen entspringenden Träumen verdankten. Auch die Lungenthätigkeit ist von Einfluß auf

die Gestaltungen der Träume. Namentlich tritt die Zweitheiligkeit der Lungenbewegungen im Traume häufig in die Erscheinung. Man fliegt, man schwimmt, man rudert u. dgl. krankhafte Zustände des Auges finden im Traume symbolische Verwendung. Der Reiz entzündeter Augen wird zu Lichtbildern. Wenn, wie Scherner („Das Leben des Traumes") behauptet, in den Bildern des Traumes die Symbole der Reizwirkungen an Stellen erscheinen, welche den gereizten Stellen des Körpers durch ihre Lage entsprechen, so etwa die Augenreizen entsprechenden Erscheinungen hoch oben an den geträumten Gegenständen, als Flammen in den Fenstern oberer Stockwerke, Druckeinwirkungen auf dem Fuße entsprechenden Vorgängen an der Tiefe des Traumbildes u. dgl.; so würde dies beweisen, dass uns im Traume alle Verhältnisse des Körpers gegenwärtig sind, dass also sein ganzes Empfinden im Traume eine mehr oder weniger bedeutsame Rolle spielt. Auch augenblickliche zufällige Reize, eine unbequeme Lage, eine leise Berührung des Körpers, ein Hauch, bleiben vom Traumleben nicht unbeachtet. Sie verweben sich in dasselbe und gewinnen in ihm, von seiner Schaffensthätigkeit erfaßt, eigene Formen.[1]) Es ist begreiflich, dass diese Empfänglichkeit des Traumes für alle Vorgänge an und in unserem Körper, diese seine Fähigkeit, die leisesten Bewegungen in symbolische Bilder umzusetzen, und in diesen ein treues Abbild und Gleichnis dessen, was sich im Organismus des Körpers abspielt, zu geben, dahin führen kann, krankhafte Zustände, welche im lärmenden Tagesleben nicht erlauscht werden konnten, in Bildern vor die Seele des Träumenden zu stellen, ja selbst geheime, sonst überhörte

---

[1]) „Die träumende Seele verhält sich zu den Funktionen und Organen des eigenen Leibes wesentlich symbolisirend." (Volkelt „Der Symbolbegriff," S. V.)

Wünsche der Natur zum Ausdruck zu bringen, und damit die Mittel der Heilung anzudeuten. Man hat selbst beobachten wollen, dass Vorgänge im Natur- und Himmelsleben nicht ohne Einfluß auf die Gestaltungsprozesse der Träume sind. Sie könnten es nur so weit sein, als sie an unserem durch sie beeinflußten Körper einen Vermittler zur Umsetzung in Traumbilder hätten.

Es ist der Versuch gemacht worden, die Träume nach den Beeinflussungen, welche sie durch Einwirkungen von außen erfahren, zu klassificiren und zu systemisiren. Die Analogien zwischen den Traumgestaltungen und den äußeren Einflüssen haben einer Eintheilung der Träume nach diesem Verhältnisse die Grundlage geboten. Der Maßstab, sie unserer Beobachtung zugänglich zu machen, wurde so außen gesucht und auch theilweise gefunden. In den seltsamen Erzeugnissen des Traumes erblickte man Symbole von dem Außenleben entsprungenen Vorkommnissen. Die symbolisirende Thätigkeit des Traumes zu untersuchen, wird für uns von ganz besonderem Werthe sein.

Es frägt sich nun: sind alle Träume nur Umsetzungen äußerer Einwirkungen in Bilder und Vorgänge, wie sie uns im Traumleben erscheinen? Die Beantwortung dieser Frage erfordert die Lösung einer Vorfrage. Was haben wir eigentlich unter diesen Einwirkungen zu verstehen? Wie weit reichen sie und von welcher Grenze an werden wir sagen müssen, dass die innere gestaltende Thätigkeit beginne, welche diese Einwirkungen des Außenlebens erfaßt und nach ihrer Weise zu Symbolen umgestaltet?

Wir haben vorhin von Einwirkungen gröberer Natur gehört, welche dem Traume Stoff zu seinen Gestaltungen geben. Ein Knall, ein Druck, Ungemächlichkeiten, krankhafte Zustände, Empfindungen, welche daraus hervorgehen, werden,

sobald sich die Seele damit befaßt, zu Vorstellungen. Es werden also durch Einwirkungen der erwähnten Art dem Traume Vorstellungen übermittelt. Dieser Vorstellungen bemächtigt er sich sogleich als eines sich ihm darbietenden Materiales und verleiht ihnen eigene Gestalt. Treffen ähnliche Einwirkungen den wachen Körper, so werden sie auch zu Vorstellungen. Diese Vorstellungen sind aber gebunden an zwingende Associationen, welche uns die Erinnerung, die Erfahrung, die Urtheilskraft aufnöthigen. Beim Knalle drängt sich uns zugleich das Bild der Kanone auf, beim Drucke erkennen wir den Körper, welcher den Druck ausübt und werden gehindert, dem Druckgefühle andere Verbindungen zuzugesellen, bei Beschwerden erinnern wir uns ihrer Ursachen und vergegenwärtigen uns ihre Folgen.

Anders im Traume.

Die Fäden, an welchen sich die Associationen im Wachen aneinanderreihen, scheinen im Traume zerrissen. Frei waltet hier das Associationsspiel, gleichsam anderen Gesetzen gehorchend. Die Vorstellung welche von außen ins Traumleben eindringt, trifft da eine Unmasse von Vorstellungen an, welche sich an sie herandrängen, um sich mit ihr flüchtig zu verbinden. Eine eigene Macht scheint die bereit liegenden zur fortwährenden Gestaltung und Umgestaltung in stets wechselnden Verbindungen zu treiben.

Dem Schlafenden vermögen aber auch Reize schwächerer Natur ins Vorstellungsleben zu rücken. Den starken Eindrücken, welche ihm der Tag durch die Sinne zugeführt, ist er entzogen; nun machen sich schwächere, welche im Wachen gleichsam übertönt worden sind, bemerkbar. Die Verdauungsbewegungen, der Herzschlag, der Blutumlauf treten leisen Schrittes in die Sphäre der Vorstellungen ein und werden vom empfänglichen Traume mit Bereitwilligkeit aufgenom-

men und als Motive für seine Schöpfungen verwendet.[1]) Wird doch selbst behauptet, dass im Fieber Träumende das Innere der Construction ihres Körpers, so die Nervengeflechte, die Gehirnwindungen u. a. im Bilde schauen. Dies ließe sich dadurch erklären, dass deren Formen bei den im Körper vorgehenden Bewegungen als leise Reize empfunden werden.[2])

Nicht blos Vorstellungen aber, welche unmittelbar durch körperliche Einwirkungen angeregt werden, auch Erinnerungsbilder finden im Traume ihre Verwerthung. Um uns ihr Auftauchen zu erklären, müssen wir uns vergegenwärtigen, in welcher Art überhaupt Erinnerungen entstehen. Vorstellungen, welche einmal in uns wach waren, lassen die Disposition zurück, sie wieder zu erwecken. Die Organe ziehen es vor, unter entsprechenden Bedingungen in der gleichen Weise zu reagiren, wie sie schon einmal reagirt haben. Die Associationsbilder, von welchen ein Eindruck begleitet war, liegen gleichsam bereit, um sich bei seiner Wiederholung wieder zur gleichen Vorstellung zu verbinden. Im wachen Zustande können Erinnerungen mit Absicht hervorgerufen werden, indem sich unsere Willensthätigkeit darauf hinlenkt, die gebundenen Ten-

[1]) Nach Heraklit schließen sich die Sinneswerkzeuge während des Schlafes, so dass der Mensch in seinem Vorstellen auf seine eigene Welt beschränkt wird. Diese seine subjetiven Einbildungen bezeichnet Heraklit als Traum. (Spitta, „Die Schlaf- und Traumzustände der menschlichen Seele,“ S. 2.)

[2]) Hippokrates sagt: „Nachdem die Seele durch den Schlaf nicht geradezu von dem Körper, aber doch von dem groben Dienst seiner Theile sich losgebunden, so zieht sie in sich selbst sich zurück, gleichsam wie in einen Hafen, um sich vor Ungewittern zu schützen. Sie sieht und erkennt dann Alles, was im Innern vorgeht, und malt sich diesen Zustand aus mit verschiedenen Figuren und Farben und erklärt sich deutlich den Zustand des Körpers.“ (Schindler „Das magische Geistesleben,“ S. 138.)

denzen zur Hervorbringung der gewünschten Vorstellungen zu befreien. Dies gelingt nicht immer. Die Loslösung von in uns schlummernden Erinnerungen bedarf oft anderer Einwirkungen, als unserem Willen zu Gebote stehen. Andererseits tauchen auch im wachen Zustande Erinnerungen auf, ohne dass eine Absicht, sie zu wecken, vorhanden gewesen wäre, ja selbst wider unsern Willen. Mit wie vielen Vorstellungen müssen wir uns abgeben, welche wir in die Nacht der Vergessenheit versenken möchten! Im vollbewußten Zustande handeln wir nach Zwecken; wir streben, Lustgefühle zu mehren und zu steigern, Unlustgefühle zu beseitigen, und machen unseren Vorstellungskreis nach Möglichkeit diesem Streben dienstbar. Unser Handeln wie unser Denken wird durch dasselbe bestimmt; es unterscheidet eben den Selbstsüchtigen von dem Opferwilligen, von welchen Vorstellungen der Eine und der Andere das größte Mass von Lust, das kleinste von Unlust erwartet. Selbst die Art und Weise, wie unsere Sinne Einwirkungen aufnehmen, ist durch dieses Streben bedingt. Ich möchte sagen, diese Sinne selbst sind, in allmähliger Entwickelung, der Begierde entsprungen, gewisse Vorstellungsbereiche zu beherrschen und dem uns eigenen Streben dienstbar zu machen. So ist die Vorstellungswelt des Tageslebens in den Dienst von Zwecken und Absichten gestellt und muss bis auf einen gewissen Grad ihnen fügsam sein.

Doch lehnt sich unser Vorstellungsleben nur zu oft dagegen auf. Vorstellungen erwachen in uns, die in keiner Beziehung zu unseren Zwecken und Absichten stehen, ja denselben geradezu widerstreben. Ja, es mag uns manchesmal fast scheinen, als sei eine andere zweckbestimmende Macht in uns thätig, unser Vorstellungsleben in ihrer Weise zu regieren. Erinnerungen der peinlichsten Art überfallen die Seele

und wollen trotz unseres Widerstrebens nicht weichen, ja steigern sich immer mehr und mehr, bis sie alle übrigen Vorstellungen zurückgedrängt haben. So sagen wir vom Uebelthäter, es rege sich sein Gewissen; unwillkührlich empfindet er eine seinem Willen überlegene, seinen Wünschen und Zwecken widerstrebende Macht, welcher er sich nicht entziehen kann; ihr schreibt er, mehr oder weniger bewußt, einen eigenen Willen zu und nennt sie Vorsehung. Nicht immer aber sind die Gründe der Auflehnung jener unwillkührlichen Vorstellungen so schlimm; die Mächte, welche uns zu beherrschen scheinen, sind nicht immer so despotischer Natur. Nicht selten treiben sie ein flottes Spiel mit uns und scheinen mehr von Laune und Willkühr, als von entschiedenen Absichten geleitet. Es erwachen zuweilen in uns Vorstellungen, deren Ursprung wir uns nicht zu erklären wissen. Sie stehen theilweise im Zusammenhange mit Eindrücken, welche nicht unserem bewußten Leben angehören. Plötzlich erinnern wir uns einer Begebenheit, eines Wortes, eines Namens, ohne dass der geringste Anlass dazu vorhanden zu sein scheint. Zuweilen huscht ein flüchtiger Lichtschein über eine im tiefen Dunkel der Vergessenheit ruhende Erinnerung vorüber, so rasch, dass es uns gar nicht möglich wird, die plötzlich geschaute in ein festes Bild zu fassen. „Solch einen Augenblick habe ich schon erlebt“, „dieses Gesicht habe ich schon einmal gesehen, diese Melodie schon einmal gehört“ — so rufen wir aus; vergebens mühen wir uns ab, zu einem klaren Ergebnisse zu kommen, der Kobold, welcher uns geleuchtet, ist verschwunden.

Im Gegensatze dazu tauchen wieder Vorstellungen, welche uns sonst stets zu Diensten stehen, plötzlich in die Nacht der Vergessenheit. Wir bemühen uns vergebens, einen Namen, einen Ausdruck, eine Phrase, welche uns sonst geläufig sind, zu finden.

Je mehr wir unsern Willen darauf hinrichten, desto ohnmächtiger werden unsere Bestrebungen; es ist, als würden die unzugänglichen Vorstellungen durch unser Bemühen nur immer tiefer verschüttet. Plötzlich, in einem Augenblicke, in welchem sie uns so ferne als möglich liegen, springen sie uns vor die Augen, als hätten sie Versteckens spielen wollen, und beabsichtigten nun, da wir sie vernachlässigen, durch ihr Erscheinen zu überraschen. —

Ergiebt sich dieses sich Aufdrängen ungerufener Vorstellungen im Wachen als Ausnahme, so bildet es im Traume die Regel. Der Schlaf befreit in dem Maße, als er tiefer ist, das Vorstellungsleben von den Zwecken und Absichten des Tages. Vorstellungen, welche das Tagesleben beherrscht, verschwinden mit den sie hervorrufenden Zwecken. Und nun geschieht das Wunderbare, dass an ihre Stelle ein ganz anderer Vorstellungskreis tritt. Wir schauen nun in uns ein Leben, welches der Tag mit seinem Lichte und Lärme übertäubt hatte. Man hat treffend dieses Sichtbarwerden einer dem Tage verschlossenen Welt mit dem Erscheinen der Gestirne nach dem Untergange der sie überleuchtenden Sonne verglichen.

Was ist das nun für eine Welt, welche sich dem Traumbewußtsein erschließt? Mit dieser Frage sind wir zum interessantesten Punkte unserer Untersuchung gekommen. Es wurde bereits dargelegt, dass gehabte Eindrücke in unserer Seele die Geneigtheit zu ihrer Wiedererweckung hinterlassen. „Es sind“ wie Fechner („Revision der Hauptpunkte der Psychophysik,“ S. 293) sagt, „in den Fasern des Gehirnes schon unzählige Fußwege für den psychophysischen Gang des Vorstellens und Denkens vorgezeichnet, welche von vorn herein bestimmte Anlagen dafür begründen“. Dieser Vorgang ist mit dem Geneigtwerden der Resonnanzböden musikalischer

Instrumente, durch häufiges Spiel die ihnen eigenen Töne wiederzugeben, zu vergleichen. Eindrücke dieser Art finden sich in uns gar viele gesammelt. Einen Theil davon hat uns das Tagesleben mit Hilfe unserer Sinne überliefert. Was wir geschaut, gehört, getastet oder sonst erlebt haben, hinterläßt in uns Dispositionen zur Wiedererweckung dieser Eindrücke. Es wäre aber ein Irrthum, zu meinen, das Wesen der Träume bestehe in der Wiederbelebung eben solcher Eindrücke. Rudow meint, dass wir überhaupt nur von Dingen träumen, die wir schon vorhin kannten und ganz besonders von solchen, mit denen wir uns den Tag zuvor beschäftigten. Das ist nur mit Einschränkung zuzugestehen. Auch in neuester Zeit findet diese Behauptung Vertreter. Max Grießler („Aus den Tiefen des Traumlebens," S. 37) sagt: „Als Basis, an der die Handlung sich abspielt, dienen solche Vorstellungsreihen welche durch häufiges Auflaufen in der Seele eine Fertigkeit in ihrer Wiederholung hinterlassen haben, also Berufsvorstellungen, Vorstellungen des alltäglichen Lebens, oder solche, die an den Tagen vor dem Traume durch häufiges Vordringen an das Licht des Bewußtseins der Wirksamkeit der schaffenden Seele nahe liegen, ferner solche, deren Erscheinen durch die besondere Richtung des Charakters erleichtert ist". Die große Rolle, welche solche Vorstellungskreise im Traume spielen, kann nicht geleugnet werden. Ein Irrthum wäre es aber, dessen Wesen etwa in eine vielleicht abgeschwächte oder zerrissene Wiederholung solcher Vorstellungen zu verlegen. Ihre Nachwirkungen bilden vielmehr Reize, welche, aus dem Geistesleben einen ähnlichen Einfluss auf die Traumbildungen üben, wie die körperlichen Reize. Sie gleichen den Erlebnissen oder absichtlich verfolgten Ideen des Künstlers und ihrem Einflusse auf das durch ihre Aufnahme nicht nur nicht erschöpfte, sondern vielmehr aus ganz andern Gründen

schöpfende Gestalten des künstlerischen Schaffens. Die Vorstellung eines Gegenstandes, mag die Anregung dazu auch von der Erinnerung an's Tagesleben ausgegangen sein, ist überhaupt im Traume schon etwas ganz Anderes, als am Tage. Die Bilder des Traumes haben einen ganz anderen Charakter, als die gewöhnlichen Tagesvorstellungen, stehen insbesondere unserem Empfindungsleben viel näher, sind viel unabhängiger von beabsichtigter Construction und Berechnung. Wir sehen im Traume Gesichter und Stellungen von innigstem Ausdrucke, hören himmlische Musik, befinden uns in Lagen, welche die tiefste Erregung in uns wachrufen: Angst, Entsetzen, Jubel, Lachen, Weinen, Seufzen, während am Tage unsere Vorstellungen durch ihren Bezug auf Beruf, Familiensorgen, Pläne, Vorurtheile einseitig starre vom zweckbehafteten Gedankenleben beeinflußte Richtungen erhalten und sich der ungezwungenen Entfaltung zum Bilde, wie es sich dem freigegebenen Empfindungsleben gestaltet, seinen feinsten Schattirungen Ausdruck gebend, entziehen. Die Vorstellungsthätigkeit des Tages ist praktisch, die Traumphantasie poëtisch.

Den Eindrücken, die wir empfangen, bringen wir eine Summe von Thätigkeiten entgegen und verbinden so gegenwärtige Eindrücke mit gehabten zu Vorstellungen combinirter Art. Wir lesen, wir schreiben, wir sprechen und hören Gesprochenes, verbinden Töne zu Melodien und erfreuen uns an der Aufeinanderfolge und dem Zusammenklange von nach bestimmten Gesetzen verbundenen Tönen, die unser Gehör treffen — kurz wir empfangen und verarbeiten in immerwährender Wechselwirkung, und schaffen so in uns das kunstvollste Gewebe, zu dessen Ausgestaltung jeder gewonnene Eindruck neuen Stoff liefert. Die Thätigkeit, nach welcher dies geschieht, ist zum großen Theile unserem bewußten Erkennen und Wollen entzogen. Der Stoff dazu

aber, so könnten wir meinen, werde uns von unserem bewußten Erkennen geliefert. Eine nähere Beobachtung lehrt uns aber, dass bei der erwähnten Thätigkeit gar viele Vorstellungen mit im Spiele sind, welche nicht ins Bewußtsein treten. Wenn etwa der Clavierspieler alle erworbenen Vorstellungen, welche er sich zur Erlangung seiner Fertigkeit aneignen mußte, bei der Ausübung derselben sich immer wieder ins Bewußtsein rufen müßte — so etwa, welche Spannung, welchen Bogen er brauche, um diesen oder jenen Ton zu erreichen, welcher Fingersatz zur Bewältigung einer Passage nothwendig sei, welche Art der Fingerbewegung, welche Kraft des Anschlages, welcher Wechsel der Handstellung zur beabsichtigten Wirkung erfordert werde — so würden seine Geisteskräfte nicht ausreichen, das auszuführen, was er nach erlangter Uebung ohne jede Anstrengung zu leisten vermag. Aber nicht nur diese verwickelte, sondern jede unserer Thätigkeiten, mag sie noch so einfach erscheinen, setzt die Inanspruchnahme von Vorstellungen voraus, welche sich dienstbar zeigen, ohne dass sie in unser Bewußtsein eintreten. Wir werden sogar behaupten müssen, dass jede Vorstellung, welche in unser Bewußtsein rückt, von einem ganzen Hofstaat von uns unbewußt bleibenden Vorstellungen begleitet ist, welche sich thätig zeigen, ihre Absichten zu unterstützen oder auch zu hemmen.[1])

---

[1]) „Klarheit des Bewußtseins ist nicht, wie die Logiker sagen, das Bewußtsein einer Vorstellung; denn ein gewisser Grad des Bewußtseins, der aber zur Erinnerung nicht ausreicht, muß selbst in manchen dunklen Vorstellungen anzutreffen sein, weil ohne alles Bewußtsein wir in der Verbindung dunkler Vorstellungen keinen Unterschied mehr machen würden, welches wir doch bei den Merkmalen mancher Begriffe (wie der von Recht und Billigkeit, und des Tonkünstlers, wenn er viele Noten im Phantasieren zugleich greift) zu thun vermögen. Sondern eine Vorstellung ist klar, in der das

Gewisse Bewegungen werden ausschließlich durch unbewußt gebliebene Vorstellungen hervorgebracht. Sie werden ausgeführt weil die Disposition dazu in dem Grade in uns vorhanden war, dass eine Vorstellung gar nicht bis zu unserem Bewußtsein vorzudringen brauchte, um sie hervorzurufen. Wenn uns ein Schlag zu treffen droht, machen wir unwillkührlich eine entsprechende abwehrende Bewegung; wir schließen das Auge plötzlich vor einem heranfliegenden Sandkorn, lange bevor wir es uns vergegenwärtigen können, welche Folgen das Eintreten des Sandkornes ins Auge nach sich ziehen könnte. Solche Bewegungen werden dadurch, dass sie zur gewohnheitsmäßigen Form der Reaction gegen Einwirkungen auf unser Gemüth werden, zu Ausdrucksbewegungen. Als solche haben sie für uns ganz besonderes Interesse. Doch müssen wir uns ihre Betrachtung für einen anderen Ort vorbehalten. Ursprünglich bewußte Vorstellungen, sind uns durch wiederholtes Auftreten gewohnheitsmäßig so eigen geworden, dass es der Wachrufung des Bewußtseins nicht mehr bedarf, um die ihnen entsprechende Thätigkeit hervorzurufen. Das dadurch erzielte Ersparnis an bewußter Action kann anderen Absichten zugewendet werden. Darin besteht die Möglichkeit der Entwicklung.

Dass in uns Vorstellungen vorhanden sind, welche nicht im Kreise unseres Bewußtseins liegen, ergiebt sich auch aus der schon erwähnten Erfahrung, dass Erinnerungen, welche uns längst nicht mehr gegenwärtig waren, mit einemmale, unter gewissen von unserem Wollen unabhängigen

---

Bewußtsein zum Bewußtsein des Unterschiedes derselben von anderen zureicht. Reicht dieses zwar zur Unterscheidung aber nicht zum Bewußtsein des Unterschiedes zu, so müßte die Vorstellung noch dunkel genannt werden. Also gibt es unendlich viele Grade des Bewußtseins bis zum Verschwinden." (Kant „Kritik der reinen Vernunft," S. 743.)

Umständen wieder auftauchen. Dies geschieht dann, wenn die betreffende Vorstellung einmal in uns eingezogen war und dann die bei ihrer Production thätig gewesenen Organe derart angeregt werden, dass sich ihre Disposition zur Erzeugung der fraglichen Vorstellung bis zur vollen Hervorbringung steigert.

Ueber diese Disposition erfahren wir nun das Wunderbarste. Die leisesten Eindrücke werden unter Umständen bis in ihre kleinsten Einzelheiten wieder voll ins Vorstellungsleben gerückt. Somnambule und Wahnsinnige sprechen plötzlich Sprachen, welche sie in ihrer Jugend einmal gehört hatten; sie geben Gedichte von Wort zu Wort wieder, welche sie irgend einmal gelesen hatten u. a. Was sie einmal flüchtig erfahren hatten, finden sie im Vorrathe ihrer Erinnerungen vollkommen unangetastet, wie bereit liegend für den erweckenden Augenblick, wenngleich ein solcher in dem von unserem Vollbewußtsein beherrschten Leben nie zu erwarten schien. Schon Plato hat dies erkannt, wenn er sagt, dass von jeder Wahrnehmung ein μνημεῖον in der Seele zurückbleibe.[1]) Wir gelangen zum Schlusse, dass Vorstellungen, welche wir je einmal gehabt, in uns nicht verloren gehen. Sie werden nur von andern verdrängt und sind je nach ihrer Entstehung der Zeit nach, ihrer Stärke,

[1]) „Den Beweis dafür, dass im eigentlichen Sinne in der Seele nichts verloren geht, liefert die Thatsache, dass im Traume selbst von Unkundigen Sätze in fremden Sprachen, welche sie früher einmal gehört, aber wegen Unkenntniß der Sprache gleich wieder vergessen hatten, mit großer Sicherheit reproducirt und mitunter laut ausgesprochen werden, eine Erscheinung, welche wo sie vorkommt, den Traum allerdings in die unmittelbare Nachbarschaft gewisser krankhafter Seelenerscheinungen rückt, in denen diese Steigerung des Erinnerungsvermögens sich in noch merkwürdigerer Weise geltend macht.“ (Siebeck „Das Traumleben der Seele“.)

ihrer Wiederholung, ihrer Brauchbarkeit, unserem Bewußtsein leichter oder minder leicht zugänglich. Schichtenweise, möchte ich sagen, lagern sie in uns, jede dieser Schichten von wesentlichem Einflusse auf die höher lagernde und in dieser Beziehung in ihrem Dasein auch dann bestimmend, wenn sie dem Lichte des Bewußtseins stets entrückt bleiben. Dringt einmal ein Lichtstrahl hinab in die von Dunkel umhüllten, so erschließen sie sich ihm in ursprünglicher Frische und Klarheit, Zeugnis gebend von ihrem Leben und ihrer rastlosen, wenngleich stillen Wirksamkeit im Gesammtorganismus.

Wir haben bis nun von Vorstellungen gesprochen, welche uns durch das Bewußtsein zugemittelt worden sind, um dann durch andere unter die Schwelle des Bewußtseins gedrückt zu werden, welches eben von der unendlichen Zahl von Vorstellungen, welche in uns wirksam sind, nur einen ganz kleinen Theil zu umfassen vermag.[1]) Es ergiebt sich die Frage, ob sich in uns nicht Vorstellungen, oder besser gesagt, Dispositionen zu Vorstellungen erzeugen können, ohne dass sie in unser Bewußtsein treten, ob also durch Wiedererweckung Vorstellungen aus der Tiefe unseres Innern an den Tag gefördert werden können, welche vordem nie in unserem Bewußtsein waren, daher von diesem als neue Erscheinungen aufgefaßt werden. Viele Thatsachen sprechen für die Möglichkeit eines solchen Erinnerns als eines Findens im Innern. Welche Summe von Dispositionen ererben wir doch schon von unsern Eltern und Voreltern! Nie waren diese in dem unserem Individuum zukommenden

[1]) Carus vergleicht das Leben der Seele mit einem unablässig fortkreisenden großen Strome, welcher nur an einer einzigen Stelle vom Sonnenlicht — d. i. eben vom Bewußtsein — erleuchtet ist. („Psyche," S. 2.)

Bewußtsein. Sowie sich die Vorbedingungen dafür fanden, entwickelten sich diese Dispositionen zu Anlagen, gleichsam in der Fortbildung den von den Vorfahren angesammelten Vorrath von Vorstellungen ausnützend. Wir können dies in der geistigen wie in der körperlichen Entwicklung beobachten. Nicht nur Fähigkeiten, auch zufällige Mängel solcher werden den Nachkommen überantwortet. Wie sich Muttermale am Körper vererben und oft erst in einer späteren Generation wieder zum Vorschein kommen, so vererben sich auch ganz individuelle Eigenheiten geistiger Qualitäten.[1]) Von höchstem Interesse ist es, diesen sich von Geschlecht zu Geschlecht fortbildenden Prozeß in der Entwicklung der Sprache zu verfolgen. Entwicklungsstadien, welche Jahrtausende erforderten, legt das Kind in einigen Monaten zurück. Worte und Sprachformen werden ihm mit überraschender Schnelligkeit eigen, sie brechen plötzlich auf, wie Blüthenknospen, welche im lange vorgebildeten Organismus nur des Frühlings geharrt hatten, um voll ins Leben zu springen und mit ihrem Dasein auch von ihrem sie bis zu dieser Vollendung ausgestaltenden Werden Zeugnis zu geben. Die Sprachenentwicklung des Kindes wäre gar nicht zu begreifen, wenn man zu ihrer Erklärung nur bewußte Vorgänge im Kinde herbeiziehen würde. Mit den ersten Sätzen spricht aus dem Munde des Kindes die Weisheit von Jahrtausenden.

Aber nicht blos überantwortete Fähigkeiten sind es, welche aus dem Unbewußtsein treten können. Auch das Leben des Individuums umspannt Einwirkungen, welche dieses nicht mit seinem Bewußtsein erfaßt. Dennoch gleiten sie von ihm nicht spurlos ab. Sie hinterlassen einen Ein=

---

[1]) Siehe „Gibt es unbewußte und vererbte Vorstellungen" von Paul Robert Schuster.

druck, welcher als Vorstellung bei gelegener Zeit ins Bewußtsein springen kann. Lassen wir Beispiele reden!

Es spricht jemand mit uns, während unsere Aufmerksamkeit vom Gehörsgebiete abgelenkt ist, so dass uns das Gehörte unbewußt bleibt. Kurz nachher erwacht unser Interesse für das Gesprochene, und siehe da! es tritt von Wort zu Wort in unsere Erinnerung.[1]) Also ein Eindruck kommt uns im Augenblicke, in welchem seine Ursachen wirksam sind, nicht zum Bewußtsein; er mußte aber doch ohne Hilfe unserer Aufmerksamkeit in unser Inneres gelangt sein und hätte sich nicht unsere Aufmerksamkeit später darauf hingelenkt, so wäre er nichts destoweniger latent in uns geblieben, vielleicht von späteren Eindrücken derart verschüttet, dass er nicht mehr hervorzuholen wäre, vielleicht aber doch geeignet, unter gewissen Umständen wieder in voller Bestimmtheit aufzutauchen. Der kürzere Zeitraum, welcher zwischen Eindruck und Erinnerung verstrichen ist, ändert nichts an der Thatsache, dass er ohne unser bewußtes Mitthun Eingang in unser Inneres gefunden hatte. Viele Beispiele dieser Art ließen sich anführen, doch dürfte das obige genügen. Wenn, wie oben erwähnt wurde, Somnambule und Irrsinnige Gedichte recitiren, welche sie einmal flüchtig gelesen oder gehört hatten, so hat dies nicht nur die Bedeutung, dass sie sich gehabter bewußter Eindrücke klar erinnern. Zum Auswendiglernen eines Gedichtes, wird ein stärkerer durch Wiederholungen geschärfter Eindruck erfordert, als der, welchen das flüchtige Lesen oder Hören hervorbringt. Es muss daher jedenfalls in der Seele ein stärkerer Eindruck zurückgeblieben sein, als jener war, dessen sich seinerzeit das

---

[1]) Siehe Fechner's „Revision der Hauptpunkte der Psychophysik", S. 243.

Bewußtsein bemächtigt hatte. Dieses „Mehr“ des Eindruckes, welches erst viel später, nämlich bei der Recitirung, ins Leben trat, ist seinerzeit geschaffen worden, ohne dass das Bewußtsein daran theilgenommen hatte. Hypnotisierte empfangen Suggestionen und handeln darnach, ohne dass diese ihrer wachen Persönlichkeit bewußt geworden wären. Man behauptet selbst, dass für Suggestionen Organe empfänglich sind, welche dem bewußten Wollen überhaupt unzugänglich sind.

Es gibt also Eindrücke, welche sich gleichsam unter der Schwelle der Sinneswahrnehmungen in unser Inneres einschleichen und hier dauernd festsetzen; häufig bleiben sie dem Tageslichte für immer verborgen; zuweilen erheben sie sich, schattenhaften Gestalten gleich, uns gespensterhaft beeinflußend, manchmal nehmen sie plötzlich das Gewand klarer Vorstellungen an. Man wird zur Frage gedrängt: Sind solche Eindrücke abhängig von der Fähigkeit der Sinne, sie aufzunehmen, welche dabei ihre Arbeit leisten, ohne dass unsere Aufmerksamkeit ihnen zu Hilfe käme? Oder mit anderen Worten: Läßt es sich nicht denken, dass wir Eindrücke empfangen und behalten können, welche so schwach sind, dass unseren Sinnen die Fähigkeit fehlt, sie dem Bewußtsein zuzuführen? Gewiß! Wie viel geht in unserem Körper vor, den Organismus desselben, seine Functionen wie auch unsere geistige Thätigkeit bestimmend, ohne dass unsere Sinne davon Kenntnis nehmen und auch nur Kenntnis nehmen können. Sind solche Einwirkungen darum nicht vorhanden, weil sie nicht in unser Bewußtsein treten, ja nicht einmal eine offene Pforte finden, in unser Bewußtsein einzutreten? Nein, gewiß, unsere Sinne umspannen bei Weitem nicht Alles, was bestimmend, gestaltend und umgestaltend auf uns einwirkt. Ihnen sind bestimmte sogar ziemlich scharfe Grenzen

gezogen. Es läßt sich beiläufig ermitteln, welcher Stärke Gehörseindrücke bedürfen, um vernommen werden zu können unter welchen Bedingungen ein Lichtreiz zu einer Gesichtserscheinung führt, wann der Tastsinn fähig ist, unserem Bewußtsein Reize zuzumitteln; wir können die Höhe und Tiefe noch vernehmbarer Töne, die Intensität von Lichtreizen u. s. w. annähernd bestimmen. Die Grenzen der Sinne sind aber nicht die Grenzen der Fähigkeit überhaupt, Eindrücke aufzunehmen. Zur Apperception von Sinneseindrücken ist stets ein gewisses Maß von Aufmerksamkeit erforderlich.[1]) Wo dieses fehlt, werden auch Eindrücke, welche von unseren Sinneswerkzeugen leicht aufgenommen werden, nicht in unser Bewußtsein einziehen. Ich möchte behaupten, dass die Sinne nichts anders sind, als die Organe der sich nach allen Seiten hin ausspannenden Aufmerksamkeit, dazu berufen, das deren Interesse am nächsten Stehende ihr zu überliefern.[2]) Die Aufmerksamkeit ist aber, wie wir gehört haben, nicht nothwendig dazu, dass ein Eindruck in uns einziehe, sondern nur dazu, dass er uns bewußt werde. Sie

---

[1]) Fortlage (System der Psych., I. S. 53. ff) identificirt „Bewußtsein und Aufmerksamkeit". Jede Aufmerksamkeit ist ein gespannter, wartender, fragender Zustand, das Bewußtsein ist eine Frage an die Zukunft! Oswald Külpe „die Lehre vom Willen in der neueren Psychologie". („Philosophische Studien" herausgegeben von Wilhelm Wundt, V. 3, S. 415.) Cabanis sagt, die Aufmerksamkeit verhalte sich, wie eine Flüssigkeit von bestimmter Gesammtmenge, die jedesmal, wenn sie sich in eine ihrer Röhren in reichlicherer Menge ergießt, in den andern entsprechend abnimmt. (»Rapport du physique et du moral« Bd. I., S. 152.)

[2]) Kaum irgend eine Fähigkeit ist, nach Darwin, für den intellectuellen Fortschritt des Menschen von größerer Bedeutung, als die Fähigkeit der Aufmerksamkeit. („Die Abstammung des Menschen" I., S. 37.)

kann sich dem unbewußt von uns Aufgenommenen einmal unerwartet zuwenden, sie kann ihn aber auch für immer vernachlässigen. Sie gleicht einem Lichte, welches einen verdämmernden Schein um sich wirft, der die darin liegenden Gegenstände und Vorgänge sichtbar macht; das Licht kann verrückt werden; ein anderer Kreis von Bildern offenbart sich; dabei bleiben Umfang und Umgrenzung des Scheines unveränderlich. Das Gleiche spricht Fortlage aus, wenn er die Seele mit einem angefüllten Schatzgewölbe vergleicht, in dem ein armes Lämpchen brennt, dessen Schimmer nur immer eine geringe Anzahl von Gegenständen zu beleuchten hinreicht.

Es bedarf also der Vermittlung der Sinne gar nicht, um Einwirkungen in unser Inneres gelangen zu lassen. Auch ihnen fremd gebliebene Einwirkungen können zu Vorstellungen werden, wenn sich ihrer einmal die ihren gewohnten Kreis verlassende Aufmerksamkeit (das innere Gemerk) bemächtigt.[1]) Sie legen in uns die Disposition zu Vorstellungen, ohne dass es vorher ihrer bewußten Aufnahme bedurfte. Die Schranken wären damit gefallen, welche die Aufnahme von Einwirkungen und die Verarbeitung solcher zu Vorstellungen von der bewußten Thätigkeit unserer Sinne abhängig machen. Unsere Empfindlichkeit und Sinnesempfänglichkeit sind nicht mehr bestimmend für den Prozess der Aufnahme äußerer Einwirkungen in unser Inneres und die Möglichkeit ihrer Belebung zu bewußten Vorstellungen, beziehungsweise ihre verborgene Wir-

---

[1]) Nicht überzeugend und nur auf einer engen Auffassnng des Begriffes „Vorstellung" beruhend, scheint mir Wundts Darlegung („Grundzüge der physiol. Psych." II. S. 231 u. ff.) welche in dem Ergebnisse gipfelt, dass eine Entstehung von Vorstellungen im Bewußtsein ohne vorausgegangene sinnliche Erregungen nirgends nachweisbar, sondern im Gegentheil mit aller Erfahrung im Widerspruch sei.

kung auf das ganze Vorstellungsleben.[1]) Welche Vorgänge von der unendlichen Summe solcher im Weltleben haben wir also auszuscheiden als uns in keiner Weise berührend, unserem Vorstellungsleben fremd, in keiner wie immer gearteten Wechselwirkung mit demselben? Wir kommen in Verlegenheit. Kein Vorgang, und wäre er auch längst vergangen, keine Bewegung, und wäre sie auch noch so schwach, keine Veränderung, und wäre sie auch noch so unscheinbar, ereignet sich, ohne unvergängliche Folgen zu hinterlassen. Wir beurtheilen ja ihre Vergänglichkeit einzig nach der Fähigkeit unserer Sinne, Wirkungen, welche sie hervorbringen, wahrzunehmen. Jede, wenn auch noch so kleine Veränderung ist zugleich eine sich in allen Theilen, wenn auch im geringsten Grade, äußernde Veränderung des Gesammt-Weltorganismus. Auch ich muss davon berührt werden. Freilich sind meine Sinne nicht im Stande, die ganze Summe dieser Berührungen aufzunehmen; was sie aufnehmen, ist sogar nur ein ganz kleiner Bruchtheil derselben. Von der Aufnahme durch unsere Sinne ist aber, wie erörtert wurde, die Wirkung der Berührung nicht abhängig. Wir haben also keinen zwingenden Grund, irgend eine, wenn auch die leiseste Berührung von der Wirksamkeit auf das Innenleben auszuschließen.[2])

---

[1]) Urbantschitz sucht die Existenz von Tonempfindungen nachzuweisen, welche selbst bei sogenannter völliger Stille nicht wahrgenommen werden, (Karl Stumpf „Tonpsychologie" S. 35.) Letzterer verweist „unbewußte Empfindungen" in das Gebiet der Psychomythologie Uns kann es gleichgiltig sein, ob man dabei unbewußte Einwirkungen Empfindungen nennt, oder nicht. Es kommt nur auf ihre Wirksamkeit an; ist diese vorhanden, so handelt es sich wohl um mehr, als um eine Wortspielerei.

[2]) Drastisch drückt dies Paracelsus aus, wenn er sagt: „Ißt jemand ein Stück Brod, so genießt er in demselben Himmel und

Wenn nun bedacht wird, daſs jede Bewegung abhängig ist von der vorausgegangenen und daſs sie wieder Einfluß nimmt auf alle zukünftigen, derart daſs keine fruchtlos da war, vielmehr jede, wenn auch noch so kleine als eine Veränderung im Weltleben wirkt, welches ohne sie, sich, wenn auch unmerklich, doch anders hätte gestalten müssen — (ist ja die Unmerklichkeit doch nur ein subjectiver Maßstab, auf unsere Empfänglichkeit sich beziehend, während an sich, ohne Bezug auf uns, das Unmerkliche gerade so bedeutend oder unbedeutend ist, als das Auffallende, stark Wirkende) — wenn man weiters bedenkt, daſs keine dieser Bewegungen spurlos an uns vorübergeht, ob sie nun mittelbar oder unmittelbar auf uns wirkt, daſs vielmehr jede derselben in unser Inneres einziehen kann; daſs endlich unter dieser Voraussetzung jeder äußere Vorgang in seinem ganzen Zusammenhange mit dem Weltleben in uns, wenn auch noch so leise, wirksam wird — so entrollt sich uns ein Bild, dessen Großartigkeit schwindeln macht. Bis in unabsehbare Tiefen hinab verfolgen wir in uns den Gang des Weltlebens.[1] Der Mikrokosmos weitet sich zum Makrokosmos aus, sobald wir

---

Erde und alle Gestirne", und in einem indischen Sutta heißt es: „Aber ich verkündige euch, ihr Mönche, daſs in diesem klaftergroßen Körper, dem Bewußtsein und Vorstellung anhaftet, die Welt enthalten ist, die Entstehung der Welt, die Aufhebung der Welt und der Weg und der Wandel, der zur Aufhebung der Welt führt".

[1] „Der Meister sprach: Wenn du dich magst einen Augenblick in das schwingen, da keine Creatur wohnet, so hörst du, was Gott redet.

Der Jüngling sprach: Ist das nahe oder ferne?

Der Meister sprach: Es ist in dir, und so du magst eine Stunde schweigen von allem deinen Wollen und Sinnen, so wirst du die unaussprechlichen Worte Gottes hören." (Jakob Böhm „Vom übersinnlichen Leben" I., S. 130.)

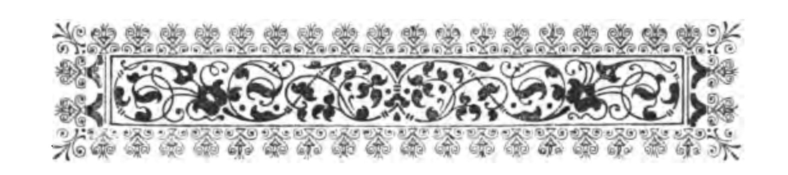
die Schleier wegziehen welche seinen wunderbaren Organismus verhüllen.

Mit Flammenzungen glänzt
In der Seele Abgrund der Vorwelt Bild
Und schießt weit ab weissagend starkes Geschoß
In das Herz der Zukunft.

Herder.

Gemach! Der Boden schwindet uns unter den Füssen. Stelle ein deinen Flug, überkühne Phantasie, und gestatte dem schwerfälligen Geiste ernsten Betrachtens, Regionen zu verlassen, welche es ihm versagen, festen Fuß zu fassen!





IV.

> In die wirkliche Welt sind viele mögliche andere
> Eingesponnen, der Schlaf wickelt sie wieder heraus,
> Sei es der dunkle der Nacht, der alle Menschen bewältigt,
> Sei es der helle des Tags, der nur den Dichter befällt;
> Und so treten auch sie, damit das All sich erschöpfe,
> Durch den menschlicheu Geist in ein verflatterndes Sein.
>
> (Friedrich Hebbel.)

Wir kehren zur Betrachtung des Traumes zurück, welche wir auf kurze Zeit verlassen mußten, um durch Besprechung nothwendiger Vorfragen den erforderlichen Stoff zu gewinnen. Im Schlafe verstummt die Thätigkeit der Sinne. Hie und da nur schafft auch sie, wie zufällig, Eindrücke herbei, welche im Traume verarbeitet werden. Im Wesentlichen aber beherrscht der Traum ein ganz anderes Vorstellungsgebiet, als der Zustand des Wachens. Die von Absichten ausgehende auf Zwecke gerichtete Aufmerksamkeit des Tages, hat ihre Thätigkeit eingestellt; ihre Helfershelfer, die Sinne, ruhen. Das im Wachen laut gewesene Vorstellungsgebiet versinkt. Ein anderes tritt an seine Stelle.

Es drängt sich uns die wichtige Frage auf, ob in der That mit Nothwendigkeit die Sphäre der im Schlafe versinkenden Vorstellungen des Tages von anderen eingenommen wird, welche nun gleichsam den durch jene leer gewordenen

Raum erfüllen, oder ob nicht vielleicht in den im Wesentlichen vorstellungslosen Zustand des Schlafes etwa noch hie und da versprengte Vorstellungen ihren Spuck treiben, welche sich im getrübten Bewußtsein als Träume offenbaren. Bedeutende Vertreter der ersten Ansicht sind: Aristoteles, Leibnitz (l'âme pense toujour), Kant, Feuchtersleben; Herbart meint, im tiefen Schlafe fände eine vollständige Unterdrückung unserer Vorstellungen statt. Jean Paul, Rudow, Erdmann halten nicht dafür, dass jeder Schlaf von Träumen begleitet sein müsse; auch Burdach gibt die Möglichkeit eines traumlosen Zustandes zu. Strümpell („Die Natur und Entstehung der Träume") sagt: „Unsere Meinung geht also dahin, dass die Seele nicht nothwendig in jedem Schlafe träumt, obwohl es Gründe dafür geben mag, dass es in den meisten Fällen geschieht." (S. 15.) Dagegen erklärt Spitta („Die Schlaf- und Traumzustände"): „Das Gemüth ermüdet niemals" (S. 112), „das Gemüth ist dem Schlafe nicht unterworfen" (S. 116). Auch A. Pfaff („Das Traumleben und seine Deutung") spricht sich in diesem Sinne aus. Doch werden auch Thatsachen angeführt, welche das Gegentheil beweisen sollen. Herodot berichtet, dass ein am Atlas wohnendes Volk nie träume. Nach Plutarch haben Cleon und Trasymedes nie geträumt. Sueton theilt dasselbe von Nero mit. Von Friedrich dem Großen wird das Gleiche erzählt. Auch Lessing behauptete dies von sich.

Man wird die Verschiedenheit dieser Meinungen vielleicht auf ein Mißverständnis, oder besser gesagt, eine Unklarheit in der Stellung der Frage zurückführen können. Es wird argumentirt: Wenn ich immer träumen würde, so müßte ich doch etwas davon wissen. Ich erinnere mich aber oft gar nicht, dass ich geträumt hätte; oft sind es nur vereinzelte Bilder und Vorgänge, welche meist im Augenblicke

des Wachens oder im Halbschlummer, als in jenen Zuständen erscheinen, in welchen sich das aufdämmernde Bewußtsein wieder der Thätigkeit der Seele zu bemächtigen beginnt. Bei dieser Behauptung übersieht man Eines: daſs nämlich das „Ich“, welches träumt, ein ganz anderes ist, als das „Ich“, welches sich des Traumes erinnern soll.

Es wäre ein Irrthum, zu glauben, das „Ich“ sei etwas Unveränderliches. Im „Ich“ verbindet sich ein Vorstellungskreis zu einer Einheit, in welcher alle Vorstellungen auf einander bezogen und als ein Ganzes aufgefaßt werden. Wir wissen aber, daſs die Vorstellungen flüssig sind, daſs sie stets wechseln, alte verschwinden, neue an ihre Stelle treten, die vorhandenen ihr Verhältnis zu einander ändern, u. s. w. Mit jeder dieser Aenderungen wird das „Ich“ ein anderes. Der Mittelpunkt des Zusammenhanges verschiebt sich; dasjenige was im „Ich“ gleichbleibt und von den Veränderungen im Vorstellungsleben nicht berührt wird, liegt eben tief unter dem individualisirten „Ich.“ Wenn wir von einem „Ich“ sprechen, so meinen wir stets auch ein „Du.“ Bleibt in der einzelnen Person das „Ich“ stets erhalten und meint dieselbe demnach, es sei etwas Unveränderliches, ein fester Mittelpunkt, um den sich alle Erscheinungen des Bewußtseins gruppiren, so folgt daraus nur, daſs eben der Wechsel der Vorstellungen ein allmähliger ist und beim Eintreten neuer Vorstellungen stets alte vorhanden sind, deren Verhältnis zu den neuen gemessen werden kann. Sie verbinden sich sofort wieder zu einer Einheit, welche natürlich einen neuen Mittelpunkt hat. Unverändert bleibt nur das Streben zur einheitlichen Verbindung. Dieses ist aber nicht identisch mit dem Ichbegriff. Wir erfahren es im täglichen Leben, daſs wir aus uns heraustreten, uns selbst beobachten und beurtheilen können. Im Zustande der Aufregung, wenn irgend

eine Vorstellung sich gewaltsam in den Vordergrund drängt und die übrigen verdunkelt, bin ich ein Anderer, als im Zustande der Ruhe, in welchem wieder andere Vorstellungen zu Wort kommen und das Gleichgewicht herstellen. Mein jetziges „Ich“ ist von dem früheren verschieden; es hat mit dem Wechsel der im Vordergrund stehenden Vorstellungen Maßstäbe zur gegenseitigen Beobachtung gewonnen. Es kann sich selbst beurtheilen. Am Auffallendsten geht diese Thatsache aus den Erscheinungen hervor, welche eine förmliche Spaltung des „Ich“ offenbaren. Die Vorstellungskreise, welche die zerfallenden „Ich“'s umfassen, sind dann vollständig von einander geschieden, oder doch nur durch so lose Fäden mit einander verbunden, dass eine Identificirung nicht stattfinden kann. Solche Erscheinungen beobachten wir bei Fieberkranken, bei Wahnsinnigen, bei Somnambulen, bei Hypnotisirten. In dem einen Zustande sind sie von einem, in dem anderen von einem anderen Vorstellungskreise beherrscht. Im krankhaften Schlafe sind sie eine andere Person als im Wachen; der Somnambule wie der Hypnotisirte, ja auch der Trunkene erinnern sich in ihrem Zustande nicht an die Vorgänge ihres Wachens, dagegen wohl an ihre Vorstellungen, welche sie im gleichen Zustande hatten. Die Vorstellungen eines jeden ihrer Zustände verbinden sich mit einander zu einer eigenen Bewußtseinseinheit, ohne zu einander in Beziehung zu treten.

Es kommt vor, dass Menschen mit den wechselnden Tagen in ganz getrennten Vorstellungssphären leben, so dass sie heute ihr Leben von vorgestern, morgen das von gestern fortsetzen, also ein zweifaches Leben führen, selbst sich verschiedene Namen beilegen, und das, was sie in ihrer zweiten Eigenschaft gethan und gedacht haben, für Aeußerungen einer anderen Persönlichkeit halten. Man hat bei Ekstatischen und Wahnsinnigen selbst eine gleichzeitige Tren-

nung der Person beobachtet. Zwischen den so auseinanderfallenden finden förmliche Gespräche und dramatische Scenen statt. So läßt sich die Besessenheit erklären. Im Besessenem ist in der That eine zweite Person wirksam, die er für den Teufel oder sonst für eine höhere Macht hält.

Eine ähnliche Trennung des „Ich“ findet auch im Traume statt.[1]) Allerdings unterscheidet sie sich bis zu einem gewissen Grade von den angeführten Erscheinungen. Im Traume zeigt sich, wie schon erwähnt, häufig noch eine Beziehung zum Tagesleben. Die Vorstellungen, welche im Wachen thätig sind, werden dem Traume als halb bewußte Einwirkungen oder als Erinnerungen zugemittelt, gehören also beiden Sphären an. Dennoch muß man behaupten, dass der Vorstellungskreis, welchen der wache Geist beherrscht, im Ganzen verschieden ist von dem des Traumes. Wären sie ganz getrennt, so fände sich keine Brücke, dem Tagesleben eine Erinnerung aus dem Traumleben zuzuführen. Die Grenzen wären dann so scharf gezogen, wie in den erwähnten krankhaften Zuständen. Erinnerungen an Träume kommen gerade dann vor, wenn sich Traumvorstellungen mit solchen, die dem Sinnesleben des Tages angehören, verbinden, wenn also das Traum-Ich gleichsam dem wachen Ich die Hand reicht, daher am Häufigsten im Zustande des Einschlafens[2]), wenn durch ein plötzliches Erwachen das Tages-Ich in die Lage kommt, sich mit den dämmerhaften Vorstellungen des Traumes zu befassen, im

---

[1]) „Der Traum reproducirt den Traum sehr leicht, viel leichter, als wir uns im Wachen des Traumes erinnern.“ (Spitta „Die Schlaf und Traumzustände der menschlichen Seele“, S. 227.)

[2]) Den Zustand des Einschlafens nennen Fechner und Kohlschütter mit Recht den Nullpunkt des Bewußtseins. Er scheidet das Traumbewußtsein vom Tagesbewußtsein.

Zustande des Halbschlafes und im Zustande des Erwachens. Bei einem plötzlichen Uebergange aus dem Tiefschlafe in den wachen Zustand wäre aus den angeführten Gründen eine Erinnerung an Träume nicht denkbar. Die hereinstürmenden Eindrücke des Tages drängen sofort die Bilder des Traumes gewaltsam in das Dunkel der Vergessenheit. Von dem ganzen Gebiete des Traum-„Ich“ nimmt das wache „Ich“ Besitz.

Wenn wir daher uns an Träume nicht erinnern, so ist dies gar kein Beweis dafür, dass es Träume nicht gegeben habe. Man wird beobachten können, dass wir im Augenblicke des Aufwachens, namentlich wenn dieses plötzlich erfolgt, manchmal nicht nur nicht wissen, was wir geträumt haben, sondern auch überhaupt gar nicht, dass wir geträumt haben. Ein zufälliger Eindruck bildet dann zuweilen plötzlich die Associationsbrücke vom wachen Leben zum verflossenen Traume; nun entsinnt man sich, doch geträumt zu haben. Zuweilen sind die letzten Traumvorstellungen noch in Erinnerung; an der Hand derselben gelingt es dann, Verbindungen zu den früheren zu finden und so eine Kette von Traumbildern ins Gedächtnis zu ziehen.

Gewöhnlich wird man in jedem Zeitpunkte des Erwachens sich erinnern, dass man geträumt habe. Dies könnte auch damit erklärt werden, dass der Uebergang vom Schlafen zum Wachen ein Zustand ist, in welchem Vorstellungen des Tages, jedoch noch in verschwommenen Formen, aufgenommen und zu Träumen umgebildet werden. Wenn man aber die erwähnte Thatsache ins Auge faßt, dass sich Traumbilder zurück verfolgen, gleichsam an der Kette von Associationen selbst aus dem Dunkel des Tiefschlafes ans Licht fördern lassen, so wird man zugeben müssen, dass sich Träume doch nicht blos im flüchtigen Uebergangsstadium

des Erwachens finden. Im Festhalten von Träumen kann man eine gewisse Uebung erlangen. „Die meisten Träume verrinnen“ wie Strümpell sagt: („Die Natur und Entstehung der Träume“ S. 81,) „wie eine Melodie, die ein ungeübtes und talentloses Ohr hört und dann vergißt.“ „Wenn wir Träume beobachten und ihnen ein höheres Interesse zuwenden, so wird man mehr Träume ins wache Leben hinüberretten als sonst“ (Ebendort S. 126.) Kinder kann man gewöhnen, Träume zu haben, dadurch, dass man ihnen gestattet, sie zu erzählen. Ebenso wirkt das Notiren von Träumen. (Radestock, „Die Schlaf und Traumzustände“, S. 169).

Ein Beweis für das Vorhandensein von Träumen ist auch das häufig vorkommende Reden im Schlafe. Das Reden wird hervorgebracht durch Vorstellungen, welche die Sprachorgane in Bewegung setzen. Auch andere Bewegungen im Schlafe welche sich oft bis zu den Unternehmungen der sogenannten Schlafwandler steigern, geben Zeugnis vom Vorhandensein von Vorstellungen im Schlafe.[1]) Gewöhnlich findet eine Erinnerung an solche nicht statt. Würden wir nicht träumen, so müßte uns der durch keine Vorstellungen ausgefüllte Zeitraum vom Einschlafen bis zum Erwachen als ein Augenblick erscheinen. Dagegen haben wir selbst nach dem tiefsten Schlafe das Bewußsein eines seit dem Einschlafen verstrichenen Zeitraumes. Nur können wir uns nicht Rechenschaft darüber geben, von welchen Vorstellungen er ausgefüllt war. Wir müssen daher dem Anonymus Recht geben, wenn er („Gedanken vom Schlafen und Träumen“

[1]) Das Nachtwandeln ist — wie Metzger richtig sagt — nichts anderes, als ein sehr lebhafter Traum, bei welchem die höheren Seelenkräfte ruhten, die Phantasie sich ganz der Stelle der Vernunft bemächtigt und die willkührlichen Handlungen in Thätigkeit setzt. (Heinr. Nudow „Versuch einer Theorie des Schlafes“, S. 150).

1746) behauptet: „Ist die Seele Vorstellendes und die Seele stets thätig, so muß man immer, auch im Schlafe Vorstellungen haben, also träumen.“

Das Ergebnis unserer Untersuchungen ist also, dass wir auch im Schlafe nicht frei von Vorstellungen sind, dass aber diese mit unserem wachen „Ich“ nichts oder nur wenig zu schaffen haben. Aus welchem Fonde werden nun diese Vorstellungen des Traumes geschöpft? Wir werden nicht in Verlegenheit sein, darauf zu antworten. Haben wir doch erfahren, wie unendlich reich der Vorrath ist, welcher zur Verfügung steht. Die Ursache, warum sie nicht stets in unserem Bewußtsein sind, ja, warum dieses Bewußtsein nur einen ganz kleinen Theil von Vorstellungen umfaßt, ist eben die Enge dieses Bewußtseins selbst. Nur ein kleines Vorstellungsbereich wird von der Aufmerksamkeit des Tages, welche durch Zwecke und Absichten bestimmt ist, umspannt.[1]) Mit der Unthätigkeit der diesen Zwecken und Absichten zu Gebote gestellten Sinne wird diese Aufmerksamkeit gleichsam von diesen Zwecken und Absichten frei und wendet sich andern Regionen zu. Die den Sinnen sich darbietende Welt versinkt und eine andere steigt empor. „Wie über einen Schatz, in der Erde verborgen, der Unwissende wegschreitet, und ihn nicht findet, so wissen die Menschen nicht, wohin sie gehen und mit wem sie alle Tage zusammen kommen, wenn sie in tiefen Schlaf versinkend, wirklich zu Brahma gehen und einkehren in den inneren Aether der Herzhöhle.“ (Upaschinada.) Die in uns liegenden Dispositionen zu Vorstellungen stellen sich in die Dienste einer

[1]) Die eigentliche Denkthätigkeit im Begriff und nicht in Bildern, ist nach Schleiermacher das Characteristische des wachen Zustandes. Er macht namentlich auf die Bedeutung des Zweckbegriffes aufmerksam („Psych.“ III. Abth., Bd. 6, ges. W.)

Macht, welche mit dem zweckbehafteten Leben nichts zu schaffen hat. Das Wesen und Walten dieser zu betrachten, wird für uns Gegenstand des höchsten Interesses sein. Denn in ihr erkennen wir die unbewußte, freigestaltende Thätigkeit wieder, deren Untersuchung wir uns gewidmet haben.

Ein wesentlicher Unterschied des Traumes von der Vorstellungsthätigkeit des Tages besteht darin, dass dem ersteren das Streben nach Zwecken fehlt. An dieses Streben sind die Vorstellungen des Tages mehr oder weniger gebunden; ihm entspricht ihre Auswahl und Thätigkeit, seiner Thatkraft verdanken sie ihre Stärke und Helligkeit. Diesem Streben liegt der Wunsch zu Grunde, Lust zu suchen und zu mehren, Unlust zu meiden und zu mindern[1]). Der Kreis der ihm zu Diensten stehenden Vorstellungen wird daher vorwiegend durch auf die Zustände des Individuums sich beziehende Triebe bestimmt. Man könnte sagen, er dient der Eigensucht, wenn man den Begriff der Eigensucht im weitesten Sinne nimmt, da ja auch die Aufopferung für Andere, die Hingabe an die Gesammtheit Lustgefühle, die Befriedigung gemeiner Leidenschaften Unlustgefühle erwecken kann. So viel ist gewiß, dass die dieser Sphäre angehörenden Vorstellungen durch eine Auswahl bedingt sind, welche eine bedeutende Beschränkung nach sich zieht.

Die unabweisliche Befriedigung von Trieben, welche sich auf die individuelle Existenz beziehen, macht die Beschäftigung mit einer Reihe gewisser Vorstellungen zur Nothwendigkeit; für diesem Zwecke gegenüber müssige, bleibt nicht

[1]) Zöllner sucht nachzuweisen, dass alle Arbeitsleistungen der Naturwesen durch die Empfindungen der Lust und Unlust bestimmt werden, und zwar so, dass die Bewegungen sich so verhalten, als ob sie den unbewußten Zweck verfolgten, die Summe der Unlust auf ein Minimum zu reduciren.

viel Raum. Weitere Ausspannung der Aufmerksamkeit und, wenn ich mich so ausdrücken darf, Oekonomie im Vorstellungsleben müßten zu Hilfe kommen, wenn sich unser Vorstellungskreis über die Bedürfnisse des Lebens erweitern soll. Wir werden hören, in welchem Maße und unter welchen Bedingungen diese Eigenschaften dem Genius eigen sind.

Im Schlafe läßt die Spannung nach, welche das erwähnte Streben hervorgerufen hat. Dieser entläßt die Vorstellungsmassen zu freierem Schalten und Walten.[1]) Das Leben erlischt freilich nicht ganz und mit ihm auch nicht eine auf gewisse Zwecke gerichtete Thätigkeit. Blutumlauf, Herzschlag, Verdauungsbewegungen, kurz alle auf die Lebensverrichtungen des Körpers sich beziehenden Thätigkeiten setzen sich auch im Schlafe fort. Diese vernachlässigend hält aber unsere Tagesaufmerksamkeit ein anderes Gebiet umspannt, sie der Macht der Gewohnheit überlassend, so dass sie von andern Thätigkeiten übertönt, in die Nacht des Unbewußten gesunken sind. Dass unser Herzschlag dem Willen dienstbar ist, darauf deuten fast nur mehr verborgene, den Physiologen bekannte Anzeichen. Hochinteressante Versuche auf dem Gebiete der Hypnose legen dar, dass auch „vasamotorische“ Thätigkeiten, welchen man eine rein functionelle, vom bewußten Wollen unabhängige Bedeutung zuzuschreiben pflegt, psychischen Einflüssen in überraschendem Masse zugänglich sind. Der gewöhnlichen in die Sphäre der Tagesaufmerksamkeit fallenden Willensbethätigungen bedürfen sie aber zu ihren Functionen nicht. Diese Aufmerksamkeit hat sich anderen Gebieten zugewendet. Im Schlafe versinken nun mit den sie beherrschenden Zwecken und Ab-

[1]) „Es gibt eine innere in unserem Herzen hängende Geisterwelt, die mitten aus dem Gewölke der Körperwelt wie eine warme Sonne bricht,“ sagt Jean Paul („Briefe,“ Bd. XVIII., S. 207.)

sichten diese Gebiete, und die Aufmerksamkeit beschäftigt sich nun mit anderen. Wie wir gehört haben, liegen solche bereit. Eine Unsumme halb erstickter Vorstellungen harren der Gelegenheit zu freier Entfaltung. Welche sind nun die Bedingungen, unter welchen diese erwachen, welche die Gesetze, nach welchen sie sich verbinden und sich dem Bewußtsein vermitteln?

Es wurde erwähnt, dass wir im Wachen vorwiegend receptiv, im Traume vorwiegend productiv verfahren. Im Wachen sind wir gezwungen, auf bestimmte Eindrücke in ganz bestimmter Weise zu reagiren; Vorstellungen werden uns durch Vermittlung der Sinne aufgedrängt. Wir kommen ihnen allerdings entgegen, wir sind mitthätig bei der Umschaffung der Sinneseindrücke zu Vorstellungen, allein das Ergebnis unserer Mitthätigkeit ist ein eingeschränktes. Der Zwang, unter welchem wir uns befinden, bestimmt uns, die unserer schaffenden Thätigkeit entzogenen Einwirkungen als Gegenstände zu betrachten. Es stellt sich unserer Thätigkeit etwas entgegen und wird uns so zum Gegenstand, zum Object. Wenn wir einen Baum sehen, so heißt das soviel, als unser Auge wird in einer Weise berührt, dass es nun gezwungen ist, uns Vorstellungen von Blättern, Zweigen, Aesten, einem Stamm u. s. w. zu übermitteln. Rauschen dringt an unser Ohr, welches sich mit den durch das Auge übermittelten Vorstellungen zu einem Gesammteindrucke verbindet. Wir betasten den Stamm des Baumes; er ist hart, ist rauh; mit den erweckten Gesichts- und Gehörsvorstellungen associiren sich zwingend durch den Tastsinn vermittelte Vorstellungen. Wir projiciren diese sich verbindenden als einen Gegenstand nach außen und bezeichnen die verschiedenen Arten unserer Reaction als Eigenschaften dieses Gegenstandes. Das Zwingende ist dabei

das Wesentliche. Es würde uns zu weit führen, ja die letzten Probleme aller Philosophie berühren, wenn wir uns bemühen würden, Ursache und Natur dieses Zwanges zu ergründen. In ihm hat sich unsere Sinnenwelt gebildet. Zu bemerken ist, daß auch dieser Zwang (äußerlich betrachtet, können wir ihn das Gegebene nennen) unserer Selbstthätigkeit noch immer einen gewissen Spielraum offen läßt, auch etwas dazu zu geben. Der Baum wird nicht jedem Auge ganz gleich erscheinen. Dem kleinen Kinde wird er sich größer zeigen, als dem Erwachsenen, der Farbenblinde wird seine Blätter anders sehen, als der normal Sehende, der Maler wird mehr Einzelheiten an ihm erblicken, als der Bauer. Der heißen Hand wird ein Gegenstand kühl, der kalten lau erscheinen; das Ohr des Musikers empfindet beim Anhören einer Symphonie den höchsten Genuß; dem Unmusikalischen ist sie ein widerlicher Lärm, Beanlagung und Ausbildung unserer Organe sind wesentlich mit bestimmend für den Charakter der uns von außen vermittelten Vorstellungen. Die Aehnlichkeit dieser Anlage, so wie der Entwicklung der in ihr liegenden Fähigkeiten bei verschiedenen Menschen verursacht es, dass sie bei gleichwerthigen Entwicklungsphasen im Allgemeinen in gleicher Weise reagiren, dass also auf gleicher Entwicklungsstufe Stehende bei gleichartigen Einwirkungen so ziemlich das Gleiche sehen, hören, tasten, beziehungsweise dass die von ihnen erweckten Vorstellungen so ziemlich gleiche sind. Doch ist die Natur der Vorstellung noch immer abhängig von augenblicklichen Dispositionen, was wohl keiner weiteren Erörterung bedarf. Also auch bei Vorstellungen, welche uns das Außenleben aufnöthiget, sind wir mitthätig; auch sie erfordern einen gewissen Grad von Productivität von unserer Seite. Doch kennzeichnet sie im Wesentlichen die Nöthigung. Unsere

Sinne, ursprünglich die Töchter unserer Einbildungskraft, werden zu deren Tyrannen.

Anders ist es im Traume.[1]) Auch dieser bedarf der Anregungen um es zu Gestaltungen zu bringen. Durch diese Anregungen ist aber seine Gestaltungsthätigkeit in viel geringerem Grade gebunden, als die wache Seele durch die ihr zugemittelten Sinneseindrücke. Zwecke und Absichten schweigen im Traumleben. Das Denken, welches, den Bestrebungen des Tages dienend, einen gewissen Kreis von Vorstellungen im Blickfelde der Aufmerksamkeit vereinigt hielt, ist mit den ihm zur Verfügung stehenden Organen in Ruhe versunken. Die Aufmerksamkeit lenkt sich auf andere Gebiete. Anregungen viel leiserer Natur, als die des Tageslebens, werden genügen, sich ihr bemerkbar zu machen.[2]) Das Zurücktreten der Vorstellungen, welche unser Denken versammelt hatte und welche, durch dieses stets wieder herangezogen, endlich zu einem förmlich starr gewordenen Inhalt unseres Bewußtseins geworden waren, führt unsere Seele wieder zurück in einen Zustand ursprünglicher Productivität. Es treten Vorstellungen in den Vordergrund, welche nicht uns bestimmen, sondern aus uns hervorgebracht scheinen; unser Wesen zieht sich in Regionen zurück, in welchen es

---

[1]) G. Fichte vertritt die Ansicht, dass die Traumgebilde vom individuellen Subject, die Vorstellungsgebilde der wirklichen Welt aber von der Gattungs- und Menschheitsperson, dem absoluten „Ich" producirt würden.

[2]) „Eindrücke, die viel zu schwach sind, als dass sie auf das wache d. h. thätige Gehirn wirken könnten, vermögen, wenn seine eigene Thätigkeit ganz eingestellt wird, eine leise Erregung seiner einzelnen Theile und ihrer vorstellenden Kräfte hervorzubringen — wie eine Harfe von einem fremden Tone nicht wiederklingt, während sie selbst gespielt wird, wohl aber, wenn sie still dahängt." Schopenhauer „Parerga und Paralipomena, Versuch über Geistersehen," S. 150.)

sich seiner Productivität wieder inne wird, in welchen es nicht durch starre Vorstellungen gezwungen wird, zu meinen, die Welt sei etwas vom Subjecte Unabhängiges, ihm Gegensätzliches, es Bestimmendes, sondern vielmehr erfährt, dass wir selbst, beziehungsweise, eine in uns waltende Schöpferkraft thätig sind, uns eine eigene Welt zu schaffen, dass der Vorstellungskreis, aus welchem sich unsere Welt zusammensetzt, in uns flüssig wird, und in uns die Ahnung erweckt, er sei im letzten Grunde doch nichts Anderes, als unser Product. Kurz, der nun erwachende Vorstellungskreis ist gestaltungsfähig, bildsam, schmiegsam, den leisesten Regungen unseres Empfindungslebens zur Verfügung, eine Schöpfung, deren Werden unserem Wesen zu entfließen scheint.

Und nun sind wir bei dem Punkte angelangt, an welchem sich uns die Bedeutung des Traumes erschließt. Jener Ueberschuß von Aufmerksamkeit, welcher im Tagesleben von Absichten und Zwecken in Anspruch genommen und an die diesen dienenden, geläufigen Vorstellungen gebunden war, bethätigt sich nun in einem nur von unseren Empfindungen beeinflußten freien Spiele. Als Geräthe benützt es den unermeßlichen Vorrath von Vorstellungen, welche in unserer Seele aufgespeichert sind, des belebenden Hauches harrend, um in's Leben zu springen. Wir dürfen dabei nicht an erstarrte Formen denken, welche, wie sie einmal geworden sind, wieder empordringen. In der Seele liegen gehabte Eindrücke nicht, wie Petrefakte oder im Gestein eingeschlossene Organismen. Die Wiedererweckung von Eindrücken ist stets ein Verlebendigungsproceß, in welchem die Seele einen sich ihr darbietenden Stoff einer vollständigen Neuschaffung unterwirft. Das Wachwerden gewisser Thätigkeiten, zu welchen die Disposition in unsere Vorstellungsorgane gelegt ist, ruft nach den Gesetzen der

Association andere Thätigkeiten hervor, welche sich mit den ursprünglichen zu gewissen Vorstellungen verbinden. Häufig werden durch diese Associationen der gleichen Elemente gleiche Vorstellungen geweckt, wie sie schon früher einmal unter den gleichwirkenden Gesetzen vorhanden waren. Dies muß aber nicht sein. Der Zwang, welcher im Wachen die Association von Vorstellungselementen zu bestimmten Verbindungen ertrotzt, ist im Traume in viel geringerem Grade vorhanden. Jedes Vorstellungselement findet eine Unmasse anderer vor, mit welchen es sich nach den verschiedenen Bedingungen der Association verbinden kann.[1]) Zu ermitteln, welche Gesetze im einzelnen Falle bei der Auswahl maßgebend sind, liegt, heute mindestens, außer der Sphäre des Möglichen. Wenn Gesetze dieser Art aber auch zweifellos bestehen, so sind es solche, welche sich die Seele in ihrem Entwicklungsgange selbst auferlegt hat und deren Uebertretung ihr im Traume viel leichter ist, als im wachen Zustande. Erscheint im Wachenden ein Erinnerungsbild mit allen Beigaben, wie es einmal in unsere Seele gefallen war, etwa die Erinnerung an eine Person mit ihren Gesichtszügen, ihrer Gestalt, dem Ausdrucke in ihren Bewegungen und Worten, so hat offenbar eine gewisse Nöthigung stattgefunden, die diesen verschiedenen Seiten des Bildes entsprechenden Vorstellungen zu verbinden. Ebenso bei einer Reihe von Vorgängen, von Worten, von Bildern. Diese Nöthigung wird im Traume viel geringer sein, als im Wachen. Hören wir im Wachen die Sprache einer bestimmten Person, so werden wir uns gleich vergegenwärtigen

---

[1]) Als solche werden angeführt: Die Gesetze der Aehnlichkeit; des Gegensatzes; der Verbindung in Raum und Zeit; der Nacheinanderfolge; des Mittels und Zweckes; der Ursache und Wirkung; des Verhältnisses des Ganzen und seiner Theile; der Verknüpfung der Ideen durch Gewohnheit.

können, ja müssen, wie sie aussieht, wie sie sich bewegt, was sie uns etwa angethan hat, oder sonst gilt u. s. w. Sehen wir sie, so wird uns zugleich der Eindruck wieder erwachen, welchen ihre Sprechweise hervorzubringen pflegt. Im Traume dagegen, wird leicht statt der einen Associationsreihe eine andere in loserer Beziehung stehende in Thätigkeit treten.[1]) Die betreffende Person wird mit einemmale statt eines Gesichtes eine Teufelsfratze bekommen, sie wird statt gehen, fliegen, statt reden, schreien, wird sich in ein Thier verwandeln und dergl. Nicht anders eine Rede. Wenn wir im Erwachen die letzten Worte einer geträumten Rede verfolgen, deren Zusammenhang uns im Traume recht vernünftig, ja selbst witzig oder ergreifend erschienen ist, werden wir staunen müssen, welch seltsames Kauderwelsch die Traumphantasie zusammengekettet hatte. Associationsgesetze ganz anderer Art, als sie in der wachen Rede gelten, waren thätig, um die Worte aneinanderzureihen, so der Gleichklang von Buchstaben, Beziehungen, welche mit dem logischen Gedankengange nicht das mindeste zu thun haben, zufällige Erinnerungen u. dgl.[2])

Traumbilder sind daher häufig phantastisch zusammengestellt. Sie sind ungemein beweglich, empfindlich für die leisesten

---

[1]) „Also ist dem Associationsgesetze im Traume eine mächtige Wirksamkeit gegeben; denn an einem einzigen Zeitmoment, welches der zurückgelegte Lebensfaden in sich hineinwob, ziehet es ganze Heerscharen vorher und hintennach darin verknüpfter zu freier Bewegung hervor, es lüften sich die Bildermassen des Geistes nach dem Gefüge der Zeiten und epochenweise blitzet die Gedächtniskraft zur Wiedergeburt hervor". (K. A. Scherner, „Das Leben des Traumes.")

[2]) Wenn Bardili sagt: „Die Einbildungskraft verknüpft organisch, der Verstand logisch (Spitta „Die Schlaf- und Traumzustände der menschl. Seele," S. 241) so will dies sagen, daſs der Verstand nach Zwecken ordnet, die Einbildungskraft aber nach eingebornen Gesetzen.

Regungen und umbildsam. Es wird behauptet, Träume böten nie etwas Neues, stets enthielten sie nur Elemente, welche uns durch die wache Erfahrung gegeben worden seien. Allerdings handhaben sie mit Vorstellungselementen, welche vorhanden sind und Eindrücken entsprungen waren, welche dem äußeren Leben entnommen sind. Soweit ist also die angeführte Behauptung richtig. Auch im Zustande des Wachens geht nicht alles Vorstellungsleben im Dienste des den Tagesabsichten dienenden Denkens auf. Nebenbei treibt die Einbildungskraft ihr allerdings in den Hintergrund tretendes Spiel mit losen Vorstellungen, welche die uns gegenwärtige Vorstellungssphäre gleichsam schattenhaft umflattern. „Diesen Tagträumen," sagt Dr. A. Krauß, „fehlt es nun freilich ebenso sehr an scharfer Objectivirung, wie wir dies oben schon hervorgehoben haben, als an Mannigfaltigkeit und, wir möchten sagen, an Originalität, während die Schlafträume und die Dilirien des Wahnsinnes durch ihre plastische Vollendung ebenso, wie durch das viele Neue, Fremdartige, Frappante unsere Aufmerksamkeit fesseln und sich dem Gedächtnisse oft tief einprägen. Dies ist auch der Grund, warum die Tagträume, das lose Spiel der Phantasie, wie man sie gewöhnlich nennt, in der Regel unbeachtet bleiben, wofern sich nicht die Grundlage des dichterischen Talentes in ihren reicheren Gestaltungen offenbart." („Der Sinn im Wahnsinn," Allg. Zeitschrift für Psychiatrie, 16. Bd., S. 18.) Von diesen „Wachträumen" spricht schon Kant in ähnlicher Weise („Versuch über die Krankheiten des Kopfes," VII. 21.) „Die Seele eines jeden Menschen ist, selbst in dem gesunden Zustande, geschäftig, allerlei Bilder von Dingen, die nicht gegenwärtig sind, zu malen, oder auch an der Vorstellung gegenwärtiger Dinge einige unvollkommene Aehnlichkeit zu vollenden, durch einen oder den andern chimärischen Zug, die die schöpferische

Dichtungsfähigkeit mit in die Empfindung einzeichnet. Man hat gar nicht Ursache zu glauben, daß in dem Zustande des Wachens unser Geist hiebei andere Gesetze befolge, als im Schlafe; es ist vielmehr zu vermuthen, daß nur die lebhaften sinnlichen Eindrücke in dem ersten Falle die zarten Bilder der Chimäre verdunkeln, anstatt dass diese im Schlafe ihre ganze Stärke haben, in welchem allen äußerlichen Eindrücken der Zugang zu der Seele verschlossen ist. Es ist daher kein Wunder, dass Träume, so lange sie dauern, für wahrhafte Erfahrungen wirklicher Dinge gehalten werden."

Wenngleich es also gleiche Elemente sind, welche dem Traume, wie dem Walten der Tagesphantasie zu Gebote stehen, ist doch die Thätigkeit des Umbildens im Traume ein anderer, ich möchte sagen ein freischöpferischer Akt.[1]) Nicht mechanisch aus äußeren Elementen sich zusammensetzend, sondern organisch, aus innerer Triebkraft erscheinen die seltsamen Gebilde des Traumes geisterhaft belebt, sich von Vorstellungen des Tages einerseits durch ihre Flüchtigkeit, in welcher sie uns an den Werdeprozeß des Lebens führen, andrerseits aber auch durch ihre Wärme und ihren Empfindungsgehalt unterscheidend. „Im Traume geht," wie Dr. A. Krauß (a. a. O. S. 624) mit Recht bemerkt, „Alles

[1]) „Im Traume dagegen hat die Seele die Befähigung, ein Empfindungsbewußtsein zu gewinnen, ohne dass Anstoß dazu aus der Außenwelt gegeben ist. Sie empfindet im Traume in allen Empfindungsklassen. Sie sieht Farben, hört allerlei Töne, Geräusche, Stimmen, sie schmeckt, riecht und hat Druck und Tastempfindungen. Die eben bezeichneten Traumelemente, nämlich die Empfindungen, sind also keineswegs bloße Vorstellungen von früher im Wachen gehabten ähnlichen Zuständen, sondern wahrhafte und wirkliche Erlebnisse der Seele, wie sie im Wachen durch die Vermittlung der Sinne auftreten." (L. Strümpell „Die Natur und Entstehung der Träume," S. 33, 34.)

angesichts der Sinne vor sich. Alles ist sichtbares und hörbares Bewegen und Handeln, Hören, Sehen, Tasten, Riechen und Schmecken." Nicht um abgeblaßte Erinnerungen handle es sich dabei, sondern um dramatische Vorgänge. Damit in Uebereinstimmung sind Jean Pauls Aussprüche: „Der Traum schafft, so im Gräßlichen, so im Schönen, weit über die Erfahrungen, ja über die Zusammensetzungen derselben hinaus und gebiert uns Himmel, Hölle und Erde zugleich." („Blicke in die Traumwelt" Bd. 27, Seite 152) und kurz vorher: „Schließe doch der Leser jetzo vor der eben ihm vorliegenden Blattseite das Auge und betrachte er das matte Bild, das er von ihr nachsticht, im Kopfe; oder er stelle sich hinter dem Augenliede die Landschaft um seinen Wohnort vor; welches Schattengewimmel zerrinnender, färbloser, durchsichtiger, schwankender Gestalten in Vergleich mit der festen, lichten Wirklichkeit und der farbigen Traumwelt!" (S. 150.) „Welcher Unterschied zwischen einer gelesenen vorgestellten oder erinnerten Landschaft und zwischen einer geträumten," (S. 151.) „Am Tage erkennen, das sind Possen. Im Finstern sind Mysterien zu Haus" sagt Goethe. In dieser seiner schöpferischen Thätigkeit ist das Traumleben bewunderungswürdig. Die Lebendigkeit, die Mannigfaltigkeit der Reichthum der Erscheinungen, welche es erweckt, sind überraschend.[1]) Wir finden in uns eine Thätigkeit wirksam, welche uns fremd zu sein scheint. Kant sagt: „Im Schlafe ein willkührliches Spiel seiner Einbildungen zu sein, heißt

[1]) „Dasselbe Prinzip, aus welchem die ganze uns umgebende Natur hervorgegangen, zeigt sich unter anderem auch in uns bei Hervorbringung jener Traum- und Natur-Bilderwelt thätig, obgleich gerade diese Thätigkeitsäußerung, in dem jetzigen Zustande, nur ein sehr untergeordnetes Geschäft der Seele ist." (G. H. v. Schubert „Die Symbolik des Traumes.")

träumen.“ („Anthropologie“ §. 25, S. 68.) Der trockene Philister wird im Traume ein Phantast, der nur nach Vortheilen strebende Egoist sieht sich in ihm von Bildern umgaukelt, die er nicht gerufen hatte und mit welchen er nichts anzufangen weiß. Dabei ist es eigenthümlich, dass wir im Traume selbst über unsere Träume nicht erstaunen. Wir betrachten sie also in diesem Zustande als eine ganz natürliche Thätigkeit des im Traume wirkenden Bewußtseins. Erst der wache Mensch empfindet seine Beschränktheit gegenüber dem, was der Träumende vermocht hatte und staunt, oder — rettet sein Selbstgefühl durch geringschätzendes Nichtbeachten. Mit Recht wurde einmal bemerkt, dass im Träumen jeder ein Shakespeare sei. Würden sich mehr Künstler, als Männer der Wissenschaft mit dem Traume befassen, so würde er nicht so geringschätzend behandelt werden, als es nun gewöhnlich geschieht. Seine Bedeutung liegt allerdings nicht nach der Seite der Vernunftthätigkeit hin; was ihm aber in dieser Richtung fehlt, das ersetzt er durch die Vorzüge seiner Schöpfungen in Beziehung auf Buntheit, überraschende Neuheit, Unvermitteltheit, natürlichen Fluß der Formen, Poesie der Linien und Farben, Feinsinnigkeit und Reichthum der Beziehungen, Leichtigkeit der Bewegung, kurz alle jene Eigenheiten, welche der Künstler zu schätzen weiß, wenn er in ihnen auch nicht die einzigen Voraussetzungen seines Schaffens erblickt. Mögen Bilder, Wort- und Tondichtungen des Traumes auch viel verlieren, wenn man sie mit dem nüchternen Auge des Tages betrachtet, so ist dieses auch nicht der richtige Beurtheiler ihres Werthes. Dieser muß sich nach den Verhältnissen im Traume bestimmen, in welchen den Productionen des Traumes ein ganz anderer Zuschauer mit einem ganz anderem Maßstabe gegenübersteht. Traumbilder sind wie die

leuchtenden Seethiere im Meere, welche, wenn sie aus ihrem Elemente gezogen werden, sich als unförmliche und farblose Massen zeigen; sie gleichen phosphorescirendem Holze, welches bei Tage als faule Substanz erscheint. Es kommt auf den Stimmungsgehalt an, aus welchem sie erzeugt und mit welchem sie genossen werden, gleichsam auf die Vortragsweise des Traumes, welche uns in diesen Gestalten, Ton- und Wortfolgen ein Entzücken vermittelt, zu welchem das wache Ohr und Auge die Disposition nicht mitbringt. Der Traum erzählt nicht von Erlebtem, noch zu Erlebendem; er ist selbst ein Erlebnis. „Darum rathe ich dir, Freund" sagt Scherner („Das Leben des Traumes") „besuche zuweilen zur Nacht die Kunstwerkstätten deiner Seele — denn was Fürsten und Reiche mit schwerem Golde erkaufen müssen, das bietet dir allzeit umsonst die freie Phantasie der Seele; und du trägst die Urgebilde der Kunst in dir, wie die Gottheit des Weltall's Ideen."

Wir haben beim Traume dreierlei zu beachten. Den *Stoff*, aus welchem er sich erzeugt, das sind die Vorstellungsdispositionen, welche ihm zu Gebote stehen; die *Anregung*, welche auf diesen Stoff wirkt, d. i. das Empfindungsleben, welches sich in ihm zu Gestalten umsetzt; die *Form*, in welcher er, so bestimmt, in die Erscheinung tritt, und so symbolische Bedeutung erlangt.

Der Stoff liegt in uns vorbereitet; er besteht aus der unendlichen Zahl von Eindrücken, welche in der Seele schlummern und des Anstoßes harren, um ins Vorstellungsleben einzutreten. Die Anregung kann verschiedener Natur sein; sie besteht aus Einwirkungen von außen oder aus Vorgängen im Innern unseres Organismus.[1]) Dieser Anreguug

[1]) Das dem Traume und Delirium gemeinschaftliche Grundelement ist die organisch bedingte Empfindung. Diese läßt sich in zwei

entspricht eine psychische Erregung, welche sich im Traumbilde ihr Symbol schafft.

> Was dir die zarten Geister singen,
> Die schönen Bilder, die sie bringen,
> Sind nicht ein leeres Zauberspiel.
>
> Goethe.

Die den Einwirkungen des Tages entzogene Seele wird empfänglich für die leisesten Erregungszustände. Solche sind aber der Quell alles Schaffens. Ihr Drang ist es, sich in Vorstellungen umzusetzen.[1]) Im Kampfe mit den mächtigen Vorstellungen, mit welchen das wache Leben die Seele erfüllt, führen solche Erregungszustände zur Bewegung, zum Handeln, zur That. Im Traume finden sie solchen Widerstand nicht. Ihrem leisesten Drängen entsteht sofort das Bild, in welchem sie sich objectiviren. Ihrer feingestaltenden Macht entspricht ein gestaltungsfähiger, der leisesten Formung keinen Widerstand leistender Stoff. Die Form aber, zu welcher sich dieser Stoff gestaltet, wird dadurch zum verständlichen Symbol, dass er eine den Sinneseindrücken entsprechende uns verständliche Gestaltung annimmt.

Reihen trennen: 1. In die der Totalstimmungen (Gemeingefühle): 2. In die specifischen, den Hauptsystemen des vegetativen Organismus immanenten Sensationen, woran wir fünf Gruppen unterschieden haben: a) die musculären; b) die pneumatischen: c) die gastrischen: d) die sexuellen e) die peripheren. (Dr. Krauß „Sinn im Wahnsinn" a. a. O., S. 33.)

[1]) „Sobald durch einen äußeren oder inneren Nervenreiz während des Schlafes in der Seele eine Empfindung oder ein Empfindungscomplex, ein Gefühl, überhaupt ein psychischer Vorgang entsteht und von der Seele percipirt wird, so ruft dieser Vorgang aus dem dieser Seele vom Wachen her verbliebenen Erfahrungskreise Empfindungsbilder, also frühere Wahrnehmungen entweder nackt, oder mit zugehörigen psychischen Werthen hervor." (Strümpell a. a. O., S. 109.)

Im Traume tritt ein umgekehrtes Verhältnis zwischen Wollen und Thun ein, was sich aus dem Gesagten erklärt. Jean Paul sagt: „Im Wachen thun wir das, was wir wollen, im Traume wollen wir das, was wir thun.“ Während die Vorstellungen des Tages unsere Empfindungen bestimmen, werden die Vorstellungen der Nacht durch unsere Empfindungen bestimmt.

Obwohl es im Traume nicht die Sinne sind, welche uns, als Organe des Tageslebens, die Vorstellungen jenes unmittelbar zuführen, offenbaren sich die Traumvorstellungen doch in ähnlichen Erscheinungsformen, wie die des Tages. Wir sehen, hören, tasten, schmecken und riechen im Traume.[1]) Die Seele sucht gleichsam nach einer Sprache, ihre geheimen Regungen uns verständlich zu machen und findet sie in jenen Bildern und Zeichen, welche unsern Sinnen geläufig sind.[2]) Erscheinungsformen, welche dem Wachenden eines Gebrechens wegen fehlen, werden auch in die Zeichensprache der Traumseele nicht aufgenommen. Bei völliger Unthätigkeit einzelner

---

[1]) Spitta behauptet, man rieche im Traume nicht. (Siehe a. a. O., S. 173.) Es muß unterschieden werden, ob das Riechen Anlaß zu Traumvorstellungen ist, oder ob solche sich in der Form des Riechens zeigen. (Siehe auch L. Strümpell a. a. O., S. 33.)

[2]) Auch Bilder sprechen eine oft sehr deutliche Sprache: „Die uns umgebende Natur in allen ihren mannigfaltigen Elementen und Gestalten erscheint hienach, ursprünglich als ein Wort, eine Offenbarung Gottes an den Menschen, deren Buchstaben lebendige und sich bewegende Kräfte sind.“ (Schubert „Die Symbolik des Traumes,“ III. Auflage S. 38.) Aehnlich Kleinpaul: „Die ganze Welt spricht; allaugenblicklich empfängt der denkende Geist vom Weltgeist unzählige Mittheilungen, die ihn klüger und weiser machen und ihm, richtig erwogen und verglichen, zur Wissenschaft verhelfen. Solche Auffassung wird uns erleichtert, wenn wir mit unseren frommen Vätern glauben, daß die Welt eine göttliche Offenbarung sei“. — („Sprache ohne Worte,“ S. V, VI.)

Sinne, so Blindheit oder Taubheit sollen auch die diesen Sinnen entsprechenden Traumbilder fehlen." (Lindemann „Die Lehre vom Menschen," II. S. 400.)

Bei dieser symbolisirenden Gestaltengebung des Traumes sind nicht nur gelegentliche Reize, sondern auch psychische Zustände und persönliche Eigenschaften von Einfluß. Sie geben dem Traume seine Färbung. „So sehen wir träumend," sagt Carus („Psyche" S. 237) „bei sorgenvoller oder gramerfüllter Seele Reihen von Vorstellungen, welche diesem Gefühle entsprechen: Leichen und Gräber u. dgl. oder bei krankhaften Zuständen Bilder, in welchen diese Zustände selbst eine gewisse Form annehmen; bei Athmungsbeschwerden ein Ungeheuer, das sich uns auf die Brust legt; bei Fiebern ein Feuer u. s. w. Indem also hier die Seele diejenigen Vorstellungen heranzieht, welche diesen Gefühlen entsprechen, verfährt sie allerdings gleich dem wachenden Poeten, der auch die Bilder aufruft und zur größten Deutlichkeit zu bringen sucht, welche den Gefühlen, die ihn innerlichst bewegen, möglichst adäquat sind." Scherner behauptet: „Ist ein Mädchen die Träumerin, so nimmt die Erscheinung auch die Frische der weiblichen Jugend an; beim Jünglinge die des Jünglings, so daß eine blühende männliche Gestalt, wie ein Engel anzusehen, hervortritt und spricht; bei älteren Männern sind es nur ganz schlichte einfache Männergestalten, denen die Phantasie noch die gewöhnlichste Kleidung anlegt, um den welken Zustand der schon lange laufenden Lebenskraft um so schärfer herauszuheben". („Das Leben des Traumes," S. 127.)

Der Traum hat also ein individuelles Gepräge. Auch in dieser Beziehung gleicht er der Schöpfung des Künstlers, welche, wenngleich frei von allen auf individuelle Neigungen, Bedürfnisse und Triebe Bezug habenden Einflüssen, dennoch

den Charakter der künstlerischen Persönlichkeit wie auch seine Stimmung im Schaffenszustande wiedergiebt. Doch darf man nicht glauben, dies sei eine Beschränkung der Traumphantasie. Ihre Gestaltungsthätigkeit wird dadurch wohl bestimmt, nicht aber beschränkt. Unzählbar sind die Eindrücke, welche ihr zu Gebote stehen, unmeßbar die Mannigfaltigkeit ihrer Verbindungen.[1]) Es ist daher ein ohnmächtiger Versuch, Träume durch Reizungen methodisch erzeugen zu wollen. Man kann damit wohl eine Reihe von Empfindungszuständen hervorbringen, welche sich zu einer ihnen entsprechenden Kette von Traumsymbolen umbilden. Die Symbole selbst sind aber zu mannigfaltig, zu flüchtig, zu sehr abhängig von unendlichen, nicht in der Macht eines Experimentators liegenden Umständen, als dass man je glauben dürfte, an einen bestimmten Reiz hänge sich als nothwendige Folge ein bestimmtes Symbol. Versuche der erwähnten Art können höchstens als Wiederbelebung von schon in der Seele bereitliegenden, geordneten Erinnerungsbildern gelingen. Das Schaffen des Traumes aber läßt sich von Versuchen ebensowenig abhängig machen, als das Schaffen des Künstlers.

Die Betrachtung des Traumlebens hat uns eine eigene Welt erschlossen. Sie hat uns vor Allem gelehrt, dass die Abwendung vom Leben des Tages uns nicht in leere Finster-

---

[1]) Um die Wunderbarkeit des dem Traume zu Gebote stehenden Stoffes zu erkennen, hat man es nicht noth, zu so unklaren Behauptungen zu kommen, wie Dr. Heinr. Bruno Schindler („Das magische Geistesleben," S. 154), wenn er sagt: „Während aber bei der Sensation des Tages die Stoffveränderung durch Schwingungen, Aether-, Licht- und Tonschwingungen, angeregt wird, oder, wie wir uns ausdrücken, durch die physikalischen Eigenschaften der Körper: so sind es im inneren Sinne eben nicht die äußeren sondern die inneren Eigenschaften der Dinge, welche mit unserem Innern in Wechselwirkung treten."

nis führt, sondern uns vielmehr Blicke in eine von den seltsamsten Gestalten und Bildern bevölkerte Tiefe eröffnet, welche da ein uns bald mit Grauen erfüllendes, bald anmuthendes Spiel treiben. Gleich Schatten erscheinen sie uns, die der Acheron von den Gefilden des Lebens trennt, Geister von Verstorbenen, die, nach warmen Blute dürstend, in ewige Dunkelheit gebannt sind, wo sie nur derjenige schaut, welcher sich vom Lichte des Tages abgekehrt hat. In der That, Geister von Verstorbenen, denn, wie wir gehört haben, sind die Geschöpfe des Traumes nicht ganz neue Gebilde, sondern gleichsam die Schatten von in uns lebendig gewesenen, in die Nacht des Unbewußtseins versunkenen Vorstellungen. Sie können keine Ruhe finden und tauchen immer und immer wieder auf, bestrebt, dem Leben die Hände zu reichen. In diesem Sinne bietet uns der Traum nichts Neues. In diesem Sinne bietet uns aber auch das Leben nichts Neues. Was uns dieses als Vorstellung bietet, hängt an der Kette der Causalität von schon Dagewesenem ab und zeigt uns dieses gleichsam nur von einer anderen Seite, in einem anderen Lichte, in einer anderen Entwicklungsphase. Jede Vorstellung knüpft an gegebene Vorstellungsreihen an. Erst durch diese erhält die Vorstellung ihre Bestimmtheit und ihren Charakter. Sie associirt sich mit gegebenen Vorstellungen, tritt zu ihnen in einen Gegensatz, verschmilzt mit ihnen oder hebt sich von ihnen ab und kennzeichnet sich durchaus nur durch ihr Verhältnis und ihre Stellung zu den gegebenen Vorstellungen. Die Vorstellung der Farbe „blau“ wäre nicht denkbar, wenn wir nicht auch Vorstellungen von anderen Farben hätten und würde in uns eine neue Farbenvorstellung entstehen (wir wissen ja, daß es einer Entwicklung des Sehvermögens bedurfte, um zur Mannigfaltigkeit der heutigen Farbenvorstellungen zu kommen), so wäre dieselbe

eigentlich nichts Neues, sondern nur ein Ergebnis von in uns schon vorhandenen in neue Beziehung zu einander tretenden Vorstellungen. Etwas ganz Neues könnten wir gar nicht fassen. Jeder Eindruck, welchen wir erfahren, tritt sogleich in ein Verhältnis zu den vorhandenen bewußten und unbewußten Vorstellungen und gewinnt erst durch seine Beziehungen zu diesen seine Gestalt. Wir begegnen daher nie einem vollends Unbekannten, wohl aber stets neuen Zusammenstellungen aus bekannten Elementen. Selbst den Himmel und die Hölle können wir uns nicht anders denken, als mit den Genüssen und den Qualen unseres Erdenlebens, d. h. wir nehmen die uns eigenen Vorstellungen zu Hilfe, um sie selbst zum Aufbau dessen zu verwenden, was wir für unserem Vorstellungsleben entrückt halten.

In diesem Sinne hat der Spruch seine Giltigkeit: Nihil novi sub solem. Und doch gibt es ein immer Neues: Das ist der Prozeß, in welchem sich alle Vorstellungen bilden. Keine Vorstellung tritt in unser Bewußtsein ohne einem Vorgang in unserem Innern, durch welchen sie gleichsam neu geschaffen wird. Mag daher eine Vorstellung einer früheren noch so ähnlich sein, so ist sie doch immer ein neu Geschaffenes. Ein Anstoß zu ihrer Schöpfung wird mit einer schaffenden Thätigkeit beantwortet. Diese hat es nicht mit dem Anstoße allein zu thun, sie ist nicht etwa gleichsam blos ein Reflex desselben. Die angeregte Bewegung ruft vielmehr auf bereit liegenden Bahnen eine Menge anderer Bewegungen wach, deren Zusammenspiel uns die Vorstellung ergiebt. Sind diese Bewegungen, beziehungsweise die sich daraus ergebenden erweckten Mitvorstellungen nahe liegend, ist, mit anderen Worten, eine starke Disposition zu ihrer Erweckung bei einem bestimmten Anstoße vorhanden, so werden sie leicht in ihrer ganzen Ver-

bindung erwachen, und so, einmal entsprechend berührt, immer wieder ihren ganzen Zusammenhang ins Leben rufen. Es werden sich also, in häufiger Wiederholung, immer wieder gleiche Gruppen zu einer Vorstellung verbinden. Die so erweckten Gesammtvorstellungen werden daher einander sehr ähnlich sein. Man wird zur Meinung verleitet werden, es sei eine schon vorhandene, gleichsam in uns bereit lagernde Vorstellung wieder in uns erweckt worden, oder, nachdem wir Vorstellungen nach außen projiciren und sie mit allem dem, was wir selbst daran geleistet haben, als Außendinge auffassen: wir begegneten wieder dem gleichen Gegenstande. Bei häufiger Wiederholung und demnach eingetretener Gewohnheit der Verbindung der gleichen Vorstellungsbestandtheile tritt das Bewußtsein von einer damit in Anspruch genommenen schaffenden Thätigkeit ganz in den Hintergrund. Wir finden uns vollständig von der Außenwelt beherrscht und von ihr abhängig. Dabei erscheinen wir arm, ja so arm, daß wir eigentlich nach der Anschauung Vieler gar nichts besitzen, sondern Alles erst von außen entlehnen, so dass endlich wir selbst als das Produkt äußerer Einflüsse erscheinen, denen wir zum willkürlichen Spiele dienen. Unsere Aufgabe dabei sei eigentlich nur, zuzusehen.

Und, wir müssen es uns gestehen, wir sind in der That arm, wenn wir uns arm fühlen. Die schaffende Thätigkeit in uns, in welcher wir uns reich, ja allmächtig fühlen müßten, kann uns nur im Bilde zum Bewußtsein kommen. Dieses Bewußsein ist ja, wie wir wissen, beschränkt. Wir aber beurtheilen uns nur nach dem, was in unserem Bewußtsein ist; daher erscheinen wir uns auch als beschränkt. Wir ziehen die Grenze unseres Wesens dort, wo die Grenze unseres Selbstbewußtseins ist, ohne zu ahnen, daß dieses Wesen viel weiter reicht, ja im Grunde genommen Alles um-

spannen muß, da es ja doch an der Kette der Causalitäten mit Allem zusammenhängt und es sich höchstens um relativ entferntere oder weniger entfernte, stärkere oder weniger starke Glieder dieser Kette handeln kann. Nur die Trägheit unserer Bewußtseinsthätigkeit ist es, welche uns unsere Beschränktheit empfinden läßt. Mit diesem kargen Bewußtsein ist uns gleichsam ein zu kleiner Eimer gegeben, um aus den Tiefen unseres Wesens zu schöpfen. Wer aber meint, daß mit ein paar Zügen aus dem Eimer dieses Wesen erschöpft sei, der ist gewiß im Irrtume.

Bewegen sich in unserem Bewußtsein stets gleiche Vorstellungen, so tritt unsere Erfahrung, daß die Herstellung dieser Vorstellungen stets von eigenen Schöpfungsacten besorgt wird, daß jene also Producte innerer Vorgänge sind, immer mehr in den Hintergrund. Sie entstehen gleichsam automatisch; das, was wir selbst dabei leisten, hebt sich nicht mehr als ein Besonderes beim Zustandekommen der Vorstellungen ab; wir haben es eben so oft erlebt, daß es uns nicht mehr Gegenstand der Aufmerksamkeit ist. Der Gott in uns stirbt; wir haben es nur mehr mit der Materie zu thun.

Damit ist der Alltagsmensch gekennzeichnet, welcher sein Dasein eben nur mit wenigen der Gewohnheit entsprungenen Vorstellungen fristet und sich daraus eine Welt baut, in welcher er sich mit großer Sicherheit bewegt, welche aber todt ist, da in ihr der zündende Schöpfungsfunke nicht mehr wach wird. Auch seinen Gott bildet er in ähnlicher Weise, wenn er überhaupt ein Bedürfnis nach einem solchen hat und stellt ihn in seine Welt als ein Götzenbild, welches er eifrig bewacht, da ihm kein anderer Gott zur Hand wäre, wenn ihm etwa dieser geraubt würde. Ein Mensch dieser Art ist seiner Natur nach der größte Feind alles Schaffenden und Werdenden. In jedem neuen Produkte, welches ja in seinem

Vorstellungskreise als ein solches keinen Raum findet, erkennt er ein seiner Welt Feindliches. Er fühlt das Bedürfnis, seine Welt zu wahren, da durch das Neue ja das abgedrängt würde, was er für das Wesentliche zu halten gewohnt war: Der starre, keiner Belebung mehr fähige Kreis seiner Vorstellungen. So wendet sich das Gewordene feindlich gegen das Werden, die Kinder sinnen den Tod der allschaffenden und allnährenden Mutter.

Doch solcher Gänge, solcher ehernen Mauer
Höchst widerwärt'ge Pforte wird entriegelt.
Goethe.

Sollen wir uns der schaffenden Kraft in uns inne werden, so müssen wir sie in ihrer Wirksamkeit belauschen. Dies wird dann der Fall sein, wenn wir wahrnehmen, dass sie es ist, welche unsere Vorstellungswelt gestaltet und umgestaltet, dass es im Grunde genommen einen todten Stoff gar nicht gebe, sondern nur Dispositionen zur leichteren oder schwereren Erzeugung bestimmter Vorstellungen und daß die leichtere Hervorbringung solcher uns die dazu nöthige Thätigkeit in geringerem Maße ins Bewußtsein rücke, als die nicht im gleichen Grade durch Dispositionen unterstützte, so, dass wir endlich zur Meinung verleitet werden, die Vorstellung bestehe an sich, ohne unsere Mitthätigkeit. An solchen „todten" Vorstellungen, wie ich sie nennen möchte, haftet unser gewöhnliches Leben. Es wurde ja erörtert, dass dasselbe sich gleichsam aus einer Auswahl bevorzugter Vorstellungen zusammensetze[1]) und dass es selbst

[1]) „Soll ich es schließlich wagen, entgegen der Meinung der anderen meine Ueberzeugung frei und bestimmter herauszusagen, so ist meines Erachtens selbst unsere Seele nicht in ihrer Ganzheit eingetaucht, sondern ein gewisser Theil derselben befindet sich stets im Intelligiblen; nur läßt uns der im Sinnlichen befindliche Theil,

bestimmte Organe gäbe, welche die Dispositionen zur leichteren Verbindung gewisser, bestimmten Kreisen angehörender Vorstellungselemente begünstigen, nämlich die Sinnesorgane. In je höherem Grade daher diese thätig sind, desto mehr wird die Bewegung der Vorstellungen an die durch ihre Thätigkeit geschaffenen Dispositionen gebunden sein. Der wache Zustand drängt sie uns daher auf und wir finden in ihm wenig Gelegenheit, der Schaffensthätigkeit in uns inne zu werden. Je mehr es uns aber gelingt, uns von dem Zwange zu befreien, in welchen uns der Zustand, welchen wir Wachsein nennen, versetzt, desto vernehmbarer wird uns das Walten dieser Thätigkeit. Sie ist stets wirksam, nur vernehmen wir sie nicht immer, ja, wir vernehmen sie sogar selten. Wir vernehmen sie dann, wenn wir uns von den gewohnten Vorstellungskreisen abwenden und nach innen kehren, wo die Eigenheit, der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der nun erwachenden Vorstellungen Zeugnis von der sie produktiv beeinflussenden Thätigkeit geben. Dies ist wie wir gesehen haben, im Traume der Fall. Schade, dass wir diese so frei waltende Thätigkeit für das wache Leben

---

wenn er überwältigt und verwirrt wird, nicht zur Perception dessen gelangen, was der obere Theil der Seele erschaut," (Plotin, Enneaden IV, du Prel „Philosophie der Mystik," S. 449.) Im gleichen Sinne spricht sich ein Gelehrter der neuesten Zeit, Dr. Th. Meynert, aus: „Es gibt nur ein partielles Wachen, einzig über den Umfang von Wahrnehmungen und Erinnerungsbildern erstreckt, welche wir mit einem andern Worte als Gegenstände der Aufmerksamkeit bezeichnen. Diese Aufmerksamkeit ist das partielle Wachen. Die unzählbaren anderen Erinnerungsbilder sind ein partieller Schlaf, aus welchen sie allerdings durch Association in das Wachen, in das Bewußtsein, in eine bestimmte Intensitätsphase ihrer Erregung in die Aufmerksamkeit einbezogen werden können." („Ueber den Wahn," Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Club am 26. Jänner 1885.)

nicht nutzbar machen können! Der Schlaf zieht einen dichten Vorhang vor die Vorgänge der Nacht, so dass sie mit den Ereignissen des Tages kaum in Wechselwirkung treten. Selten flüstert das „Ich“ des Traumes dem „Ich“ des Tages ein mahnendes Wort ins Ohr. Namentlich hat unsere Zeit den Sinn für die Bedeutung des Traumes ganz verloren. Wir verkehren nicht gerne mehr mit Geistern, denn wir wollen nicht an solche glauben. Wir glauben daher auch nicht recht an Träume. Wenigstens wollen wir ihnen möglichst entrückt bleiben.

Doch gibt es Erscheinungen, welche mit stärkerer Stimme zu uns sprechen und uns furchtbar daran erinnern, dass wir in steter Berührung mit der so mißachteten Geisterwelt sind, und dass sie uns, wenn wir ihr den gebührenden Einfluß nicht einzuräumen wissen, zu überwältigen und zu knechten vermag. Dies geschieht in Zuständen geistiger Erkrankung.





V.

Sehr nahe verwandt mit dem Traume ist der so oft mit der Kunst in einem Athem genannte Wahnsinn[1]). Kant sagt, der Verrückte sei ein Träumer im Wachen. Schopenhauer bezeichnet den Traum als einen kurzen Wahnsinn, den Wahnsinn als einen langen Traum. („P. u. P." I., S. 246.) Nach Rudow („Versuch einer Theorie des Schlafes," S. 125) grenzt der Traum an Wahnsinn, Melancholie, Raserei und ist nur durch die Unnatürlichkeit der Ursache und Heftigkeit der Zufälle davon unterschieden. Rosenkranz sagt: „Die Seelenkrankheit kann am einfachsten als ein Rückfall ins Traumleben während des Wachens bezeichnet werden. („Psych." S. 147.) Wundt bemerkt, dass wir in der That im Traume fast alle Erscheinungen durchleben können,

---

[1]) „Besonders könnt' ich mich wundern, wenn man den Traum nicht gebraucht, um daran den unwillkührlichen Vorstellungsprozeß der Kinder, der Thiere, der Wahnsinnigen zu studiren, sogar der Dichter, der Tonkünstler und der Weiber," sagt Jean Paul. („Briefe über bevorstehende Lebensläufe" XIII., S. 228).

welche uns in Irrenhäusern begegnen. Nach Hagen ist der Traum den psychischen Krankheiten analog; das Delirium könnten wir daher bezeichnen als ein Traumleben, welches nicht durch Schlaf, sondern durch Krankheit herbeigeführt ist. „Darin stellt sich" nach A. Krauß („Der Sinn im Wahnsinn" a. a. O. S. 270) „der Irre wieder auf die ganz gleiche Stufe mit dem Träumenden, dass für sein gebundenes Bewußtsein die Vorstellungsreflexe aus dem Innern als ein Realobjectives erscheinen."

Dennoch würde man irren, wenn man etwa den Wahnsinn nur als ein gesteigertes Träumen, als einen vom Traume etwa nur graduell verschiedenen Zustand auffassen würde. Traum und Wahnsinn stehen sogar zuweilen in gegensätzlicher Beziehung. Sie lösen sich, wie Spitta sagt, alternirend ab. („Die Schlaf- und Traumzustände der Seele," S. 266.) Allerdings soll der erste Ausbruch des Wahnsinnes sich öfter von einem schreckhaften Traum herschreiben, und dann seien die vorherrschenden Ideen mit diesem Traume in Verbindung gestanden. Auch kehren die Wahngebilde des Irreseins zuweilen nach der Genesung als Träume wieder. Dagegen ist es bekannt, dass die Wahnsinnigen, sobald sie schlafen, vernünftige und in klarem Zusammenhange stehende Träume haben. (Schubert „Die Symbolik des Traumes," S. 180.) C. H. Spieß bestätigt dies in seinen „Biographien der Wahnsinnigen," wenn er mittheilt: „Käthchen träumt oft und viel, erzählt jedem ihre Träume am Morgen wieder, aber alle diese Träume haben keine Spur des Wahnsinn's, verrathen oft viele und feine Beurtheilungskraft." (I. S. 30.)

Was den Wahnsinn schon in seiner Erscheinung vom Traume unterscheidet, ist, dass seine Vorgänge nicht, wie die des Traumes, gleichsam durch einen Vorhang vom wachen

Leben gesondert sind, dass sie sich vielmehr mitten in demselben, mit der Anmaßung der Gleichberechtigung, Geltung zu verschaffen suchen. Die beiden Welten, welche im Traume und im Wachen von einander getrennt sind und sich nur aus der Ferne grüßen, prallen im Wahnsinne auf einander, mit dem Bestreben, jedoch nicht mit der Fähigkeit, ihre verschiedenartigen Ansprüche zu vereinigen. Der Wahnsinn ist daher im höheren Maße, als der Traum, der Beobachtung zugänglich. Das schwache, leicht überhörbare Zeugnis des Traumes von einer gleichsam hinter der Welt des Wachens bestehenden andern Welt ruft der Wahnsinn mit überlauter Stimme in den Tag hinaus und bringt durch diesen Verrath des Geheimnisses einen Zustand chaotischer Verwirrung hervor. Der Wahnsinnige wandelt mit seiner seltsamen Ideenwelt unter den Wachen und beansprucht die gleiche Berücksichtigung, wie diese. Die Erscheinungen seines Zustandes greifen unmittelbar ins Leben ein, daher er in dieser Beziehung dem Künstler näher steht, als dem Träumenden.

Die Bedeutung des Wahnsinnes in seiner Beziehung zum künstlerischen Schaffen, welche sich einer methodisch den äußeren Erscheinungsformen mit Maß und Sonde nachspürenden Wissenschaft nicht erschließen kann, ist daher dem Künstler wie auch dem mitempfindenden Volke in ihrer lebendigen Auffassung stets klar gewesen.

> Wie lieblich um meinen entfesselten Busen
> Der holde Wahnsinn spielt!
> Wer schlang das magische Band
> Um meine Stirn —?

singt Wieland, und Shakespeare läßt Theseus im Sommernachtstraum sprechen:

> Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
> Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab.

Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts, und giebt ihm festen Wohnsitz.

Das Alterthum, welches überhaupt den sogenannten occulten Vorgängen mehr Beachtung gewidmet hat, als die Neuzeit, hat auch ihre Beziehungen zum Kunstleben gewürdigt. Plato sagt im Phädrus, „dass ohne einen gewissen Wahnsinn kein echter Dichter sein könne, ja, daß jeder, welcher in den vergänglichen Dingen die ewigen Ideen erkennt, als wahnsinnig erscheine. Eine Art von Irrsinn, die zur Belehrung der kommenden Geschlechter nicht wenig beitrage, sei das in einem reinen und kindlichen Gemüthe von den Musen entzündete Feuer, in schöner Dichtung die Thaten der Helden zu besingen.“ Sokrates meint, „der Wahnsinn sei kein Uebel schlechthin, sondern durch ihn seien die größten Güter über Hellas gekommen.“ „Alle rechten Dichter alter Sagen sprechen nicht durch Kunst, sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte“ — läßt Plato ihn im „Jon“ sagen. Demokrit glaubte nicht, daß ein freier Geist und ein gesunder Verstand zum Dichten geeignet seien. Auch der kühl denkende Aristoteles behauptet nach Seneca: Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit. Er bemerkt, daß viele Menschen in Folge heftigen Zuströmens des Blutes nach dem Kopfe zu Dichtern, Propheten und Sibyllen werden, wie Markus von Syracus, der in Anfällen des Wahnsinnes schöne Verse verfaßt habe, bei ruhigem Geiste aber ohne jede dichterische Begabung gewesen sei. Er habe nicht selten beobachtet, daß ausgezeichnete Dichter, Staatsmänner und Künstler melancholisch und wahnsinnig waren, wie Ajax, oder menschenscheu, wie Bellerophon. In der jüngsten Vergangenheit, fährt er fort, sehen wir Sokrates, Empedokles, Plato und Andere,

besonders Dichter, welche alle von der Natur ein derartiges Gemüth erhalten hatten. Zu Cicero's Zeiten noch hieß die dichterische Begeisterung: furor poëticus.

Von dem Worte μαίνω ich rase, stammt μαντις, was einen Wahrsager, aber auch einen Dichter bezeichnet. Ebenso verbinden die Worte navi und mesugan im Hebräischen und nigriata im Sanskrit die Bedeutung „Irrsinn" und „Prophetengabe." Horaz singt, es gäbe kein großes Genie ohne Verrücktsein und nennt dies amabilis insania. Auch Cicero findet, daß kein guter Dichter ohne eine gewisse Entzückung der Seele oder einen gewissen Anflug von Irrsinn sei. Im gleichen Sinne spricht Schiller von dem vorübergehenden Wahnwitz, der sich bei allen Schöpfern finde. Kant beruft sich darauf, daß es kein großes Genie gebe, dem nicht eine gewisse Dosis Narrheit beigemischt sei.

Doch genug der Anführungen! Bemerkt sei nur noch die allgemein bekannte Thatsache, daß man bei vielen Völkern den Aussprüchen der Wahnsinnigen große Bedeutung beilegte. Die Fälle, in welchen der Wahnsinn neben der künstlerischen Begabung wohnt, oder dieselbe ablöst, sind häufig. Tasso war geisteskrank. Einem Zeitgenossen, welcher Zweifel in seinen Schutzgeist setzte, antwortete er: „Dieser Geist ist der Geist der Wahrheit und des Verstandes und zwar beides in so hohem Grade, daß er mich öfter zu Wissenschaften erhebt, die über alle meine Vernunft sind und mir doch zur klarsten Anschauung gelangen. Er lehrt mich Dinge, die in meinen tiefsten Betrachtungen mir niemals in den Gedanken gekommen und die ich auch niemals von einem Menschen gehört oder in einem Buche gelesen. Er ist also etwas Wirkliches, er mag nun was immer für einer Ordnung angehören — ich höre ihn und sehe ihn, obgleich es mir nicht möglich ist, ihn zu beschreiben." (Schindler „Das magische

Geistesleben," S. 196.) Dies entspricht der Meinung der Alten: „So viel heiliger und ehrenvoller nun jenes Wahrsagen sei, als dieses Weissagen, dem Namen nach und der Sache nach, um so viel vortrefflicher sei auch ein göttlicher Wahnsinn, als eine bloße Verständigkeit." (Carus „Psyche," S. 485).

Mit Recht sagt Carus (a. a. O. S. 484): „Es ist sehr merkwürdig, daß gewisse große selbstständige Richtungen des gesunden Geistes, eben weil auch sie die Kraft des Bewußtseins in einzelnen Richtungen im höchsten Grade concentriren, öfters Veranlassung gegeben haben, dass zwischen manchem erhabensten Wirken und Schauen des Geistes und manchen entschiedenen Formen des Wahnsinnes eine große Annäherung liegt und schon seit Plato anerkannt wurde."[1])

Gewiß ist die Grenze solcher Zustände schwerer zu bestimmen, als es auf den ersten Blick scheint. Nicht immer ist das Verhältnis von Genie und Wahnsinn das einer gleichsam befreundeten Nachbarschaft. Die Zahl der Künstler, welche vollständig dem Wahnsinne verfallen sind, ist eine große. Sie läßt sich nicht durch die Thatsache allein

---

[1]) Mit diesem Gegenstande befaßt sich in ausführlicher Weise Lombroso's Buch: „Genie und Irrsinn", in welchem jedoch die Grenzen des Irrsinnes allzuweit gesteckt sind, so, daß die Domäne des Genie's gar manches an jenen abtreten muß.

Beachtenswerth ist die Rede „Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn" von Prof. Dr. Dilthey (Leipzig, Duncker und Humblot 1886).

Eine Parteischrift im schlechtesten Sinne des Wortes, ohne jeden wissenschaftlichen Werth ist Puschmann's „Richard Wagner, eine psychiatrische Studie."

Ausführlich, jedoch von den Forschungen und der wissenschaftlichen Methode von heute weit überholt, behandelt unseren Gegenstand das Buch: „Der Dichter als Seher" von Steinbeck.

erklären, dass Künstler häufig eine unregelmäßige ihre Gesundheit schädigende Lebensweise führen. Ebensowenig erschöpft Goethe die Ursache, wenn er sagt: „Es bringt uns nichts näher dem Wahnsinn, als wenn wir uns vor anderen auszeichnen und nichts erhält so sehr den allgemeinen Verstand, als im allgemeinen Sinne mit vielen Menschen zu leben.“ (W. Meister Bd. V. V. 16. K.)

Dem Wahnsinne verfielen Lucrez, Cowper, Hölderlin, Lenau, Schumann, Grabbe, Szechényi, Fernkorn, Davison, Smetana u. a.; geisteskrank waren Rousseau, Swift, Byron, Pergolese, Heinrich Kleist, Gounod u. a.

Sehen wir einzelne Künstler ganz der Nacht des Wahnsinnes verfallen, so bekundet sich die Nachbarschaft desselben zu der künstlerischen Fähigkeit andrerseits wieder dadurch, dass sich im Wahnsinnigen künstlerische Anlagen zeigen, welche im gesunden Zustande nicht vorhanden waren.

Wahnsinnige haben die Neigung zu dichten, zu predigen, zu singen, zu tanzen, zu zeichnen, Witze zu machen, auch wenn sie es im gesunden Zustande nicht übten. Sie lieben es, zu reimen und Worte zu verdrehen. Krafft-Ebing beobachtet („Lehrbuch der Psychiatrie“ III.) Irre, die mit großem Pathos aus dem Stegreife predigen, und sich in Alliterationen und Reimereien ergehen, wie: „Der Himmel ist ein Schimmel, der Schimmel ist ein Lümmel, Alles soll klingen und singen und springen.“ (S. 40.) Ein an maniacalischer Exaltation Leidender gefällt sich in der Rolle des Possenreißers, macht schlechte Witze, gibt Räthsel auf, wirft mit Sprichwörtern und Bibelstellen um sich, ist äußerst drastisch in seinen Vergleichen und Reden. (S. 25.) Ein an chronischer Tobsucht Leidender wurde lustig, schwatzhaft, keck, gefiel sich in Sarkasmen, Eulenspiegeleien, schlechten Witzen, sang Schelmenlieder (S. 30.) Einer hysterischen

Irrsinnigen citirt Schiller seine Gedichte, sie dichtet selbst, improvisirt fließend in Versen Gelesenes, Erlebtes, Erdachtes. (S. 120). Lombroso theilt Stellen aus Tagebüchern und Gedichten von Irrsinnigen mit, welche sich durch poëtischen Werth auszeichnen. Merkwürdig ist der Hang Wahnsinniger, Alliterationen, Assonanzen, Reime und Buchstabenversetzungen in oft sehr kunstvoller Weise zu verwenden. Wir werden auf diese Erscheinung noch ausführlicher zurückkommen. Nichts ist irriger, als den Wahnsinn ausschließlich auf einen Zustand der Beschränktheit zurückführen zu wollen. Der Dichter Lee antwortete einem Berufsgenossen, der sagte, es sei leicht zu schreiben, wie die Narren: „Wie die Dummen, ja, wie die Narren nicht.“ (Lombroso „Genie und Irrsinn,“ S. 86.)

Hat die Beobachtung des Traumes das Verständnis der Erscheinungen des Wahnsinnes, soweit ein solches möglich ist, vorbereitet, so werden wir, um zu weiter führenden Ergebnissen zu kommen, uns doch auch wieder Vorgängen des wachen Lebens zuwenden müssen. Im wachen Zustande des Gesunden befindet sich das Vorstellungsleben unter einem eigentümlichen Zwange. Es ist beschränkt auf einen gewissen Kreis von Vorstellungen. Man könnte sagen, dass dieser durch eine Auswahl bestimmt werde, wenn man mit dem Worte „Auswahl“ nicht eine klar in unserem Bewußtsein liegende Absicht verbinden würde. Legen wir aber dem Begriffe „Absicht“ die Bedeutung der Anstrebung von Zwecken bei, wenn solche auch unserer Verstandsthätigkeit nicht klar vorschweben, so wird man von einer Auswahl reden können. Gebraucht ja doch die neueste Wissenschaft, namentlich seit Darwin, den Ausdruck „Wahl“ auch im ähnlichen Sinne.

Durch eine Auswahl dieser Art fällt ein Kreis von

Vorstellungsthätigkeiten in das Gebiet unserer Aufmerksamkeit. Diese dürfen wir uns natürlich nicht blos augenblicklich wirkend denken; sie war es vielmehr, welche im Laufe der Entwicklung des menschlichen Geistes das immer leichtere Zustandekommen bestimmter Vorstellungen in Folge häufiger Wiedererweckung solcher und immer günstigerer Disponirung der Organe zu ihrer Hervorbringung verursacht hat. Sie hat sich dadurch ein ihrem leisesten Rufe gehorchendes Heergefolge von Vorstellungen geschaffen.

Diese Aufmerksamkeit ist aber das Ergebnis unseres Strebens, Lustgefühle zu erzeugen, Unlustgefühle abzuwehren. Sie dient dem Egoismus des Individuums. Treten die unbewußten, diesem Streben entsprechenden Absichten unserer Natur ins Bewußtsein, so werden sie zu erkannten Zwecken; die unsere Vorstellungen diesen gemäß ordnende Thätigkeit ist das Denken. In dieser Thätigkeit verwandeln sich Vorstellungen in Begriffe. In Beziehung auf die Hintanhaltung von Unlust- und die Hervorbringung von Lustgefühlen theilt sich die unser waches Leben erfüllende innere Thätigkeit in Erzeugung von Abwehr- und Angriffsvorstellungen ein. Die Rückwirkung dieser Thätigkeit auf das Gesammtseelenleben ergiebt Stimmungen und Leidenschaften.

Im Schlafe ist der dem Wachen angehörige Vorstellungskreis mit dem ihn bestimmenden Streben unwirksam. Die Organe, welche seine Träger sind, ruhen. Empfindungen anderer Art stellt sich nun das nie ruhende, vom Zwange des Denkens befreite, mindestens demselben nicht mehr in seiner ganzen Gliederung unterworfene Vorstellungsleben zu Gebote, zufälligen Reizen, Rückwirkungen functioneller Vorgänge im Körper u. dergl. Die Flüchtigkeit und geringe Stärke solcher Empfindungen läßt auch die sie

symbolisirenden Vorstellungen des Traumes flüchtig und schwach erscheinen.

Man denke sich nun aber einen Zustand, in welchem an die Stelle solch leiser Empfindungen heftige Leiden unter ähnlichen Umständen treten, Leiden also, welche nicht durch den Abfluß von ihnen im Organismus der wachen Seele zur Verfügung stehenden, durch das Denken geregelten Vorstellungen gemildert werden und endlich in diesem Prozesse ihre naturgemäße Heilung erfahren; welche also, gleich den Empfindungen des Traumes, ihre Umsetzung in Vorstellungen in ganz anderen Sphären suchen müssen als in jenen, welche dem gewöhnlichen Ich-Bewußtsein angehören — und wir stehen jenen seltsamen Erscheinungen gegenüber, welche in ihren äußersten Folgerungen in den Wahnsinn einmünden.

Vom Traum zum Wahnsinn führen Uebergangsstufen. Jenem näher sind die Trunkenheit und der Fieberwahn. Als tiefer in den Organismus des Seelenlebens eingreifend nähert sich der Somnambulismus dem Wahnsinne; die Erscheinungen der Hypnose bilden wohl eine Brücke zu diesem aus dem gesunden Leben. Vom Traume unterscheiden sich diese Zustände namentlich dadurch, daß mit ihnen Handlungen verbunden sind, welche ins äußere Leben eingreifen. An solchen fehlt es übrigens, wie wir gehört haben, auch im Traume nicht gänzlich. Doch spielen sie hier keine kennzeichnende Rolle.

Das charakterisierende Moment des Rausches ist nach Krafft-Ebing („Lehrbuch der gerichtlichen Psychopathie," S. 66) ein wahrer Bewegungsdrang. Die Illusionen und Hallucinationen seien Umsetzungen organischer Veränderungen und Bewegungsvorgänge in die analogen psychischen Erscheinungen. Bekanntlich bringt man auch den Rausch in Zusammenhang mit künstlerischen Schaffenszuständen. Man

nennt die künstlerische Begeisterung einen Rausch, spricht von Trunkenheit des Dichters und dergl. Viel der Begeisterung Aehnliches kommt im Rausche vor: „Erhöhung des Lebensmuthes, leichteres und stärkeres Inkrafttreten der psychischen Thätigkeiten und in Folge dessen leichtere, vollkommenere allseitige Verbindungen der einzelnen Vorstellungen (geistreiche Einfälle und Vergleiche) — schnelleres Auffassen und Bearbeiten, besseres Erinnern, leichteres Spiel der Phantasie, Witz, Scharfsinn, mit einem Worte: höheres seelisches Leben. Diese von einem gewissen Affect getragene an sich zweckmäßige Thätigkeit haben beide Zustände mit einander gemein.“ (Spitta „Die Schlaf- und Traumzustände,“ S. 65.) Aus diesem Grunde ist der Wein mit seinen Wirkungen ein bevorzugter Gegenstand der Dichtkunst. Von den ältesten Zeiten bis in die neueste wurde er als Erreger der Lebensgeister und Erwecker dichterischer Schöpferkraft gepriesen.

Mich ergreift, ich weiß nicht wie,
Himmlisches Behagen,
Will mich's etwa gar hinauf
Zu den Sternen tragen?

durfte Goethe in übermüthiger Laune angesichts des olympische Freuden spendenden Weinglases singen.

Ein minder heiteres Bild bietet der Fieberwahn. Doch ist auch er häufig Künstlern zu Hilfe gekommen, wie andrerseits die Thätigkeit des Künstlers auch ihn hervorzurufen vermag. Die Hallucinationen und Visionen desselben haben eine stärker strömende Quelle, als der Traum. Die lebhafteren, dem Krankheitszustande entspringenden Bilder nehmen auch den Bewegungsapparat in Anspruch und treten in Reden, Geberden und Handlungen ins Leben.

Im Somnambulismus zeigen sich die acuten psychischen Zustände des Fiebernden chronisch. Feuchtersleben

schildert diese Zustände folgendermaßen: „Die Kranken fangen an, zu antworten, oder unaufgefordert zu sprechen, sie empfinden sympathisch, antipathisch, wie durch eine die Dinge umgebende Atmosphäre, die Beschaffenheit derselben, sie beschreiben das Innere ihres eigenen Körpers, zeigen manchmal Fähigkeiten, die sie im normalen Zustande nicht zu besitzen scheinen, haben Visionen, sprechen im verfeinerten Dialekte, auch manchmal in einer ihnen sonst nicht geläufigen Sprache“ — („Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde,“ S. 219.) Die Aufmerksamkeit ist von dem gewöhnlichen Vorstellungskreise abgelenkt und wendet sich anderen zu, welche sich förmlich organisiren und bestimmend für die Aussprüche und Handlungen der Somnambulen werden. Solche erinnern sich mit bewunderungswürdiger Klarheit längst vergessener, unbedeutender Begebenheiten, üben Handlungen aus, welche von großer Geistesschärfe und Folgerichtigkeit Zeugnis geben, bewegen sich trotz geschlossener Sinne mit großer Sicherheit und verrathen damit einen merkwürdigen Zusammenhang ihrer Vorstellungen mit den Eindrücken der Außenwelt, halten sich für andere Personen und benehmen sich darnach; ihre Zustände werden von denen des wachen Bewußtseins abgelöst und erscheinen von diesen geschieden, so daß Kranke dieser Art förmlich ein Doppelleben leben. In vielen Punkten berühren sich diese Zustände mit den nun zu erwähnenden.

Während die Beobachtung des Somnambulismus seit der absoluten Herrschaft der sogenannten exakten Wissenschaft nahezu ausschließlich auf Kliniken und Irrenhäuser eingeschränkt blieb und die Erscheinungen desselben für den Laien in den Schleier des Geheimnisses gehüllt waren, hat in neuester Zeit eine Entdeckung seltsamster Art die Schranken der rein fachlichen Behandlung durchbrochen und die

allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Durch die dem Somnambulismus nahe verwandten hypnotischen Erscheinungen hat die viel umstrittene Frage der unbewußten Vorstellungen und Willenshandlungen eine interessante Beleuchtung erfahren. Der Zustand der Hypnose gewährt Anknüpfungspunkte an die Zustände des Traumes und des Wahnsinnes, ohne mit dem einen oder dem andern zusammenzufallen.[1]) Der Hypnotisirte wird durch äußeren Einfluß den Vorstellungen des wachen Lebens entrückt. Die Organe seines Vorstellens wie auch im Zusammenhange damit die Organe seiner Bewegungen erfahren Lähmungen, welche ihnen die gewöhnlichen Verrichtungen unmöglich machen. Dieser Lähmungszustand ist aber nicht so hochgradig, dass er jede Inanspruchnahme dieser Organe hindern würde. Er ergreift nicht so sehr den Apparat, als die sich dieses Apparates bedienenden Mächte. Nicht jedes Vorstellen ist im Hypnotisirten lahm gelegt, sondern nur das gewöhnliche, sich aus eigenem Antriebe bildende, nicht alle Bewegungen sind ihm versagt, sondern nur die seinen gewöhnlichen Bewegungsimpulsen entspringenden. Während im Traume an die Stelle der gewöhnlichen Vorstellungen solche treten, welche ihren Grund in Vorgängen haben, deren Einwirkungen durch das Tagesleben übertäubt werden; — während im Wahnsinn sich neben dem Vorstellungsleben des Tages ein diesem fremdes, aber auch inneren Vorgängen entsprungenes bemerkbar macht, in jenes übergreifend und es verwirrend;

---

[1]) G. H. Schneider versucht folgende Kennzeichnung des Hypnotismus: „Der Hypnotismus besteht in einer künstlich erzeugten abnorm einseitigen Concentration des Bewußtseinsprozesses; dieser werde beim Hypnotisirten dadurch hervorgerufen, dass die Aufmerksamkeit in außergewöhnlicher Weise auf eine bestimmte Einwirkung gelenkt werde. („Die psychol. Ursache der hypnotischen Erscheinungen," S. 32.)

— hat der Organismus im Hypnotisirten jede Eigenthätigkeit in dem Maße eingebüßt, dass er sich machtlos Einflüssen preisgibt, welche aus anderen Sphären an ihn herantreten. Der Hypnotisirte wird zum Werkzeuge fremder Vorstellungen und Willenseinflüsse. Solche kommen aber nur unter gewissen Beschränkungen von außen. Den Eindrücken der Außenwelt ist sein Organismus verschlossen. Nur eine Pforte findet die Außenwelt, durch welche sie in ihn einziehen und in ihm wirksam werden kann. Diese ist der Wille des sogenannten Mediums. Nichts geht in der tief schlummernden Seele des Hypnotisirten vor, was nicht seinen Durchgang durch den Willen des Mediums gefunden. Dieses vermag beliebige Vorstellungen in jenem zu erwecken, beliebige Anregungen in ihm hervorzurufen; dem Spiele seiner Absichten und Launen ist der fremde Organismus preisgegeben.

Den so in ihn geleiteten Vorstellungen stellt sich kein sie aufnehmendes, sie eingliederndes, ihr Correctiv bildendes eigenes Vorstellungsleben gegenüber. Sie sind die Alleinherrscher im widerstandsunfähigen Organismus und treiben ihn unaufhaltsam in die Richtung des durch sie bestimmten Willens. Der Zustand gleicht dem des Nachtwandlers, welcher durch die Macht gewisser Traumvorstellungen übermannt, seinen ohnmächtigen Organismus ihrem Einflusse in dem Maße preisgibt, daß diesem sein Bewegungsapparat dienstbar wird, wie sonst nur dem wachen, bewußten Willen; er ist ganz ähnlich den Zwangsvorstellungen, den fixen Ideen, den unbewußten Actionen von Irrsinnigen, welche ebenfalls der Gewalt, mit welcher gewisse Vorstellungen ihre Willensthätigkeit fortreißen, keinen wirksamen Widerstand entgegenzusetzen vermögen. Nur, daß im Träumenden und im Wahn-

sinnigen das Medium, welches solche Vorstellungen wachruft, der Dämon in der eigenen Brust ist.

Von besonderem Interesse für uns ist es, daß die Vorstellungen, welche dem Hypnotisirten eingegeben werden, und die Willensakte, zu welchen er bestimmt wird, seinem gewöhnlichen Bewußtsein ferne bleiben. Dieses Bewußtsein schlummert, während er die Eingebungen empfängt; er handelt denselben entsprechend, ohne daß seine Handlungen in sein Bewußtsein rücken; er hat auch nach seinem Erwachen keine Erinnerung an die Vorstellungen und Handlungen des unbewußten Zustandes. Sie gehören einem fremden, nur durch die Benützung des gleichen organischen Apparates mit dem gewöhnlichen verbundenen „Ich“, einem eigenen, in fremder Abhängigkeit stehenden Vorstellungsconnexe an, dessen Verkehr mit dem sich zurückziehenden „Ich“ des Tages unterbrochen ist. Das gespaltene „Ich“ des Traumes und des Wahnsinnes tritt uns hier wieder, wenngleich in anderer Erscheinungsform, entgegen.

Schon die Betrachtung des Traumes lehrt uns, daß das Subjekt, welches sich aus neuen Vorstellungszusammenhängen bildet, eine gewisse Lebensfähigkeit erhalten kann. Träume dehnen sich öfter aus, ohne einen Mittelpunkt, um welchen sich ihre Bilder gruppiren, zu verlassen, sie wiederholen sich, kehren wieder und setzen sich fort. Auch in den Wahnsinn kommt durch die Verbindung und Beständigkeit von Vorstellungsgruppen Methode. Im Hypnotisirten wird ein „Ich“ lebendig, welches sich im Zustande der Hypnose erhält, ja, wieder erwacht, sobald dieser Zustand wieder eintritt, während es im wachen Zustande vollständig ins Dunkel des Unbewußten zurücktritt. Der Hypnotisirte setzt das Leben, welches er im früheren Zustande der Hypnose geführt hatte, wieder fort; er weiß sich an Alles zu erinnern, was er im

Zustande der Hypnose, nicht aber an das, was er im wachen Zustande gedacht und gethan. Die Vorstellungen und Willensimpulse des hypnotischen Zustandes werden durch das Erwachen nicht, wie dies gewöhnlich bei Träumen geschieht, verwischt; sie bleiben wirksam, aber tief unter der Schwelle des Bewußtseins. Tritt der Zustand der Hypnose wieder ein, so offenbaren sie ihre Wirksamkeit.

Von den sogenannten posthypnotischen Suggestionen, d. i. Eingebungen, welche erst nach dem Zustande der Hypnose ihre Wirkung äußern, indem sie den Hypnotisirten zwingen, gewisse ihm suggerirte Handlungen später auszuführen, obgleich sie mit seinem gewöhnlichen Denken und Empfinden in gar keinem Zusammenhange, ja vielmehr häufig im heftigsten Widerspruche stehen, behauptet man, sie würden im Zustande der Autohypnose, das ist, eine ohne unmittelbare Einflußnahme eines Dritten entstehenden Hypnose, ausgeführt. Dies würde die zwingende Kraft solcher Eingebungen erklären. Der Zustand der Autohypnose drängt nämlich die Vorstellungen des wachen Subjektes, welche den Vorstellungen der Eingebung und ihren Antrieben Widerstand leisten könnten, zurück, so dass nun wieder, wie im Zustande der ursprünglichen Hypnose, diese die Herrschaft führen. Dabei ist, wie Liébeauld mittheilt[1]), der Umstand charakteristisch, dass es dem Individuum erscheint, als ob die Impulse zu den Handlungen, welche es vollzieht, aus ihm selbst entspringen würden. Es sucht nach Gründen für die suggerirte von ihm mit zwingender Nothwendigkeit ausgeführte Handlung, als entspränge dieselbe seiner Ueberlegung. Wir sehen also, daß die suggerirten Vorstellungen das Bestreben zeigen, an die Vorstellungen des Tages anzuknüpfen, und sie zu ihren Diensten heranzuziehen,

[1]) Beaunis „Der künstlich hervorgerufene Somnambulismus,“ S. 83, 84. (Deutsche Ausgabe von Dr. Ludwig Frey.)

Die Erscheinung der Hypnose lehrt uns recht handgreiflich, dass Vorstellungen in der Seele lebendig werden können, ohne dass sich unser waches Bewußtsein je mit ihnen beschäftigt hätte, und dass sie in ihr wirksam bleiben und in ungetrübter Kraft wieder hervortreten können, ohne daß sie je ins wache Bewußtsein eingetreten wären. Für die Ansicht, dass die im Kreise des wachen Bewußtseins thätigen Vorstellungen keineswegs unser Vorstellungsleben erschöpfen, sondern vielmehr nur einen ganz kleinen Theil desselben umfassen, liefern die Erscheinungen der Hypnose neue Thatsachen. Ich kann es nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit folgende merkwürdige Worte Beaunis' anzuführen: „Ich für meinen Theil sehe in allen diesen Thatsachen eine Erscheinung einer unbewußten Gehirnthätigkeit und je mehr ich über die Frage nachdachte, desto mehr gelangte ich zur Ueberzeugung, dass unser Gehirn eine wahre Maschine ist, welche ohne unser Wissen arbeitet, und zwar mit einer Virtuosität, wie wir es uns kaum vorstellen können und dass diese Thatsachen des Bewußtseins nur jene sind, welche in einem Momente der Schwäche dem geheimnisvollen Dunkel dieser Thätigkeit entschlüpft sind." („Der künstlich hervorgerufene Somnambulismus," S. 113.) Es sei dem Leser überlassen, sich an der Hand der sich uns erschließenden Thatsachen aus dem Reiche des Unbewußten seine Urtheile über den Werth der die bewußte Thätigkeit des Individuums erfüllenden Vorstellungswelt zu bilden; mit der geringeren Werthschätzung dieser werden die uns hier beschäftigenden Vorgänge an Bedeutung gewinnen.

Schließlich dürfen wir die Behauptung nicht mit Stillschweigen übergehen, dass der Zustand der Hypnose es selbst gestattet, auf körperliche Funktionen, welche sonst dem Willen ganz entzogen scheinen, zu wirken, und Erscheinungen zu

erzeugen, welche sonst einzig und allein in unbewußten Thätigkeiten des körperlichen Organismus ihre Ursachen haben. Es wird behauptet, dass durch hypnotische Eingebungen Wundmale erzeugt, Lähmungen hervorgerufen und beseitigt, die Herzthätigkeit beeinflußt, Krankheiten rein körperlichen Ursprunges hervorgerufen und geheilt werden können. Daraus ließe sich schließen, daß in Folge der Lähmung des gewöhnlichen Vorstellungslebens Vorstellungen und Willensakte, die uns durch Vererbung und Gewohnheit in einem Maße eigen geworden sind, welches jede bewußte Theilnahme ausschließt, wieder die Fähigkeit erlangen, zu offenbaren, dass sie ihren Ursprung doch bewußten Willensakten verdanken, welche sich nur allmählig, nach dem Gesetze, welches auch den sogenannten automatischen Bewegungen zu Grunde liegt, in unbewußte Thätigkeiten umgesetzt haben, da Uebung und Gewohnheit den Aufwand bewußter Willensentschließung und damit überhaupt den Eintritt in die Sphäre der Aufmerksamkeit überflüssig gemacht haben. Die ihrer gewöhnlichen Thätigkeit enthobene Aufmerksamkeit wendet sich tiefer liegenden Vorgängen zu und beleuchtet damit ihren Ursprung aus Willensthätigkeiten.[1])

Im mächtigen und verwickelten Aufbau des gesammten Vorstellungslebens würden also, wenn die Versicherungen

---

[1]) Liébeault nimmt ein unbewußtes Denken an: „Wenn nun unsere Sinne und das Gehirn Eindrücke empfangen und sozusagen ohne unser Wissen wahrnehmen, wenn wir unbewußt überlegte Handlungen vollziehen, wie z. B. im somnambulischen Traum, für den die Erinnerung fehlt, so ist es nicht unannehmbar, daß in den Organen des sog. vegetativen Lebens Vorgänge als Wirkungen eines stets lebendigen Denkens auftreten, von denen wir kein directes Bewußtsein haben.“ („Der künstliche Schlaf“ von Dr. A. A. Liébeault, deutsche Ausgabe von Dr. Otto Dornblüh, S. 42.)

von Experimentatoren auf dem Gebiete des Hypnotismus glaubwürdig sind, durch die Hypnose Bausteine blosgelegt, welche für alle Zeiten verhüllt schienen und ihr Dasein nur durch ihre beständige Rückwirkung auf den Gesammtbau zu bezeugen pflegen. Für uns hätte aber die Rückwirkung der Vorstellungswelt auf rein funktionelle Thätigkeiten des Körpers ein ganz besonderes Interesse. Sie würde in handgreiflicher Weise den innigen Zusammenhang zwischen Vorstellungs- und körperlichen Vorgängen, die Wechselwirkung von psychischen und physischen Zuständen vor die Augen rücken. Was wir im Traume beobachtet haben, dass nämlich funktionelle Vorgänge sich Traumvorstellungen schaffen, in welchen sie sich gleichsam eine eigene Sprache bilden, das zeigt sich nun in umgekehrter Weise; die Vorstellungen des Hypnotisirten finden eine Brücke, welche sie in unmittelbaren Verkehr mit den ihrer Sphäre sonst vollständig entzogenen unwillkürlichen Verrichtungen des Körpers zu bringen und sie zu beeinflussen vermögen. Wenn nun gleich sich diese Beziehung hier in anderer Weise vollzieht, als im Traume und im Wahnsinne, so ist sie doch für uns von großer Wichtigkeit. Tief unter unserem Bewußtsein findet ein Wechselverhältnis zwischen jenem Theile unseres Wesens, welcher seine Schöpfungen in die Sphäre des Geistes entsendet, bis sie uns im Lichte unseres Bewußtseins zu greifbaren Vorstellungen werden und jenem Theile, welcher scheinbar unabhängig von jedem Eingreifen beabsichtigter Thätigkeiten die Bedürfnisse des körperlichen Daseins besorgt, statt. Vorstellungen bilden sich aus Empfindungen, sind daher im Zusammenhange mit Körperzuständen, welche den Empfindungen zu Grunde liegen und rückwirkend erzeugen wieder Vorstellungen Empfindungen und die solchen Empfindungen entsprechenden Voraussetzungen. Der Verkehr findet in Abgründen statt, welche die Leuchte

des Bewußtseins nicht zu erhellen vermag; die Ursachen und Folgen dieses Verkehres aber springen in handgreiflicher Weise hervor und gestatten uns keinen Zweifel über die stattgehabte Wechselwirkung.

Auf eine solche Wechselwirkung ist auch der Wahnsinn zurückzuführen.





VI.

Wenn wir behaupten dürfen, dass jede Vorstellung ihren Sitz im Empfindungsleben hat, so sind es unregelmäßige Empfindungen dauernder Art, welchen die Vorstellungen entspringen, durch die der Wahnsinn sich kennzeichnet. Im wachen Zustande hat sich das im Sinne von Lust und Unlust gegliederte Empfinden einen Kreis von Vorstellungen gebildet, welcher ihm, ich möchte sagen, wie eine Tastatur zur Verfügung ist, die oft auch dann anspricht, wenn uns der Drang, sie zu spielen, nicht bewußt wird. Den Lust- und Unlustgefühlen entsprechen Zustände des Begehrens. Wundt weist darauf hin, dass das Wort „Lust“ im gemeinen Leben nicht nur die Bedeutung eines Gefühles, sondern auch die eines Begehrens hat.[1]) Einem lebhaften Begehren, sei es im Sinne des Verlangens oder der Abwehr, sei es bestimmt von Lust oder Unlust, entsprechen die Erregungszustände. Mit wachsenden Erregungszuständen geht eine Steigerung in der Umsetzung zu Vorstellungen

---

[1]) „Grundzüge der physiologischen Psychologie,“ II. S. 417.

Hand in Hand. Der Aufgeregte wird beredter; eine wilde Jagd von Bildern tobt im Hirne des Zornigen; durch eine Fluth von ihm sonst nicht geläufigen Worten und Wendungen und durch die ungewohnt rasche Aufeinanderfolge solcher, bekundet er den produktiven Vorgang in seinem Inneren; Furcht pflegt gewohnte Vorstellungen zu vergrößern, ihnen neue Färbungen zu verleihen und fremde wachzurufen; nicht anders ist es bei übermäßigen Lustgefühlen. Das gewöhnliche Vorstellungsleben zeigt sich in den Hintergrund gedrängt; eine verborgen gewesene Welt von neuen quillt darüber hervor, in stetem Auf- und Niederwogen den Vorstellungsorganismus beunruhigend. Doch erscheint er dabei in seinem Zusammenhange nicht gestört; ihm gliedern sich die dem erregten Zustande entspringenden Vorstellungen an, die Wechselwirkung mit jenen erhaltend, in welcher sie schließlich wieder das Gleichgewicht zu finden vermögen. Denken wir uns nun aber einen Empfindungszustand, welchem das erwähnte Correktiv im übrigen Vorstellungsleben so fremd gegenüberstünde, wie die Empfindungen im Schlafe dem lahm gelegten Vorstellungsorganismus des Tages! Es wäre dies ein Empfindungszustand aus Ursachen, welche sich dem Bewußtsein entziehen, welche daher in den Organen dieses Bewußtseins ihren Zusammenhang nicht zu offenbaren und ihre sie dem Tagesleben einfügende Gliederung nicht zu finden vermögen.[1])

---

[1]) „Das Verständnis (des Treibens Irrer) ergiebt sich allein aus der Reduction der Wahnvorstellungen auf die Empfindung und dieser auf ihre organische Wurzel. — Die Form absorbirt die Sache, aber sie läßt den Beobachter die Natur und die specifische Wurzel der Empfindung verrathen, und wird dann dadurch Sinnbild der letzteren. Das ist der Sinn des Wahnsinnes.“ (Dr. Krauß, „Zeitschrift für Psychiatrie,“ XVI. S. 280.)

Während wohl niemand bezweifeln wird, daſs Vorstellungen auf das Empfindungsleben zurückwirken und bestimmte Gefühle und Leidenschaften zu erwecken vermögen, so wird es vielleicht manchen befremden, zu vernehmen, daſs auch umgekehrt Empfindungen entsprechende Vorstellungen erzeugen.[1] Man ist zu gewohnt, die menschliche Seele als das Instrument zu betrachten, auf welchem die Außenwelt spielt, als daſs man sich mit dem Gedanken vertraut machen könnte, ihr einmal die thätige Rolle zuzutheilen und die Vorstellungen, welche sich ihren Zuständen gesellen, als ihr Produkt zu betrachten. Beobachtungen lehren aber, daſs in der That sich mit Stimmungen und Leidenschaften, welche ja im Empfindungsleben wurzeln, Vorstellungen zu verbinden pflegen, welche die Ursachen dieser Stimmungen und Leidenschaften sein könnten, obwohl sich außen solche Ursachen nicht finden. Erwecke ich in mir die Empfindnngsgrundlagen des Zornes durch Annahme der Geberden und Mienen, welche der Zornige zu machen pflegt, so kann wirklicher Zorn hervorgebracht werden. Dieser sucht dann gleichsam nach einem Objekte und schafft sich ein solches aus naheliegenden, sich leicht mit seiner Leidenschaft associirenden Vorstellungen. Ein Gleiches wird auch dann der Fall sein, wenn der Organismus eines Menschen durch Gewohnheit, Krankheit oder aus anderen Ursachen zu Erregungszuständen disponirt ist, welche sich in den Bahnen bestimmter Leidenschaften Luft machen. Die Leidenschaft erwacht auch ohne besonderen Anlaß, schafft sich aber sofort im Augenblicke des Ausbruches einen solchen. Es ist natürlich,

[1] Wenn J. N. Wirth „Theorie des Somnambulismus," (S. 175) sagt, die Empfindung sei „das Finden eines fremden Gegenstandes in sich," so dürfen wir ihr nicht minder auch die Rolle des Suchens eines solchen zuschreiben.

daſs dieſer Anlaß gewöhnlich naheſtehenden Vorſtellungen entnommen wird, welche zur Leidenſchaft im Verhältniſſe einer Urſache zur Wirkung ſtehen. Dieſe Form der aſſociativen Verbindung iſt nämlich dem durch das Denken geregelten, dem wachen Bewußtſein dienenden Vorſtellungsapparat eigen. Der Leidenſchaftliche wird daher, wenngleich ſeinen Ausbrüchen die ausreichenden äußeren Anläſſe fehlen, noch immer als ein vernünftiger Menſch erſcheinen können. Die Wechſelwirkung zwiſchen ſeinem Empfinden und ſeinem Vorſtellen geſtattet noch immer einen Abfluß der Vorſtellungen, welcher dem geregelten Apparate des Vorſtellungslebens entſpricht.

Nun vergegenwärtige man ſich aber einen Zuſtand, in welchem die Empfindung oder der leidenſchaftliche Erregungszuſtand ihren Drang, ſich in Vorſtellungen umzuſetzen, nicht in jener noch immer geregelten Weiſe entſprechen kann. Da wir ja erkannt haben, daſs derlei Leidenſchaften im körperlichen Organismus ihren Sitz haben, ſo kann eine Erkrankung dieſes Organismus die Urſache ſein, daſs die regelmäßige Aſſociationsverbindung nicht mehr ſtattfindet, daſs alſo dem Empfindungsleben das dem Tage angehörige Vorſtellungsleben nicht mehr zur Verfügung ſteht. Die Ausſchaltung des Empfindungslebens aus dem Apparate der gewöhnlichen Vorſtellungsthätigkeit vollzieht ſich nun in ähnlicher Art, wie im Traume, nur, daſs die Urſache eine andere iſt. Die Empfindung wählt nun, frei vom Zwange, dem ſie ſich entwunden hat, Vorſtellungen, welche ihr entſprechen, nach eigenen Aſſociationsgeſetzen. Es waltet das Verhältnis ob, welches wir bei der Beſprechung des Traumes beleuchtet haben. In einigen Punkten aber wird es ſich von dem im Traume unterſcheiden müſſen.

Die Betäubung der Organe, welche dem wachen Vor-

stellen dienen, gestattet es im Schlafe, dass auch schwache Reize und Empfindungszustände sich in Traumbilder umsetzen können, welche uns bemerkbar werden. Es bedarf keines besonderen Dranges, um ihnen, dem unterdrückten Vorstellungskreise des Tages gegenüber, Geltung zu verschaffen. Ihr Gaukelspiel ist durch diesen wenig gestört. Sollen aber Vorstellungen, welche keine Verbindung mit dem Vorstellungskreise des Tages haben, neben demselben wirksam werden, so muß es eine starke, eine den Einwirkungen des Tages Stand haltende Macht sein, dem sie ihren Ursprung verdanken. Ein tiefer Schmerz ist es, in welchem die Bilder des Wahnes ihre Ursprungsstätte haben;[1]) und doch wird dieser Schmerz nicht als solcher empfunden. Der Schmerz als solcher kennzeichnet sich als Rückwirkung eines Bestrebens, hemmende Einflüsse zu beseitigen; er findet seine Stelle in jener Organisation des Vorstellens, welche ja, wie wir gehört haben, aus dem Streben sich gebildet hat, Anlässe zu Lustgefühlen zu fördern, solche zu Unlustgefühlen abzuwehren. Jene Reaction, welche sich uns als Schmerz kundgibt, wirkt eben im Sinne der erwähnten Organisation und offenbart, dass diese in Wirksamkeit ist. Ihre Macht hat das gewöhnliche Vorstellungsleben ergriffen und ist innerhalb desselben zur entsprechenden Aeußerung gelangt.

Nehmen wir nun aber an, dass jene Macht, welche sich im gesunden Zustande als Schmerz auslöst, zum gewöhnlichen Vorstellungskreise den Zugang nicht findet; dass eine tiefe Störung der Organisation sie von diesem absperrt. Sie muß sich einer anderen Vorstellungssphäre bemächtigen und wird sich in dem Maße, als diese Vorstellungssphäre

---

[1]) „Der Schmerz als erster Ausdruck der organischen Affection ist sonach die Wurzel und der Ausgangspunkt alles Irreseins.“ (Dr. A. Krauß a. a. O. S. 246.)

der gewöhnlichen fremd ist, nicht als Schmerz, sondern in anderer Weise äußern. Ist ja doch das, was wir Schmerz nennen, ein Produkt eines unbewußten gleichsam automatischen Vergleichens, also abhängig von der Mitthätigkeit des Vorstellungsvermögens. Penser c'est sentir, sagt Condillac; er hätte eben so gut das Umgekehrte sagen können. Die Macht aber, welche in dieser Wechselwirkung als Schmerz ins Bewußtsein tritt, thront tiefer in unserem innersten Wesen und ist nicht beschränkt auf diese Form ihrer Wirksamkeit. Wenn ich daher oben von einem tiefen Schmerze gesprochen habe, so war das nur figürlich gemeint. Ehe diese Macht zum Schmerze wird, ist sie schon Wahnvorstellung; sie will nichts zu schaffen haben mit Beziehungen des gewöhnlichen Lebens, sondern bildet sich eine eigene Welt. Diese Welt ist ihr Ausfluß; die sie bildenden Vorstellungen sind Symbole ihres Wesens. Im Symbole nur, möchte ich sagen, stellt sich dem Wahnsinnigen sein Leiden dar; an jenem, an seiner Art und an der Stärke, mit welcher es den Wahnsinnigen ergreift und in ihm wirksam wird, ist die Art und Gewalt jenes Leidens zu ermessen.

Eine stark und dauernd wirkende Macht nur vermag es, wie gesagt, ihre selbstständigen Ausgeburten den Tagesvorstellungen gegenüber mit der Fähigkeit, sich zu behaupten, auszurüsten. Diese ist natürlich abhängig von der Tiefe und Dauer der Erkrankung des Organismus, welchem die krankhaften Vorstellungen entspringen. Ueber die physiologischen Ursachen des Wahnsinnes herrscht noch keine Klarheit. Die Begriffsbestimmung der Seelenstörung kann, wie Schüle lehrt, (a. a. O. S. 1) nach unserem heutigen Standpunkte nur erst eine psychologische sein. Wir wissen nicht, welche anatomischen Hirnpartien dabei in Anspruch genommen sind. Sind doch die inneren Hergänge des Vorstellens und Wollens

so wenig als die des Empfindens aus der Organisation des Gehirnes zu begreifen.[1]) Dennoch lassen sich die Vorgänge bei den psychischen Thätigkeiten im Allgemeinen leicht an den Bau der betreffenden Theile anknüpfen. Soviel scheint sicher, daſs in jeder Geisteskrankheit das Gehirn leide und daſs dieses Leiden die nächste Ursache jener ist. („Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten“ von Dr. W. Griesinger S. 2 und ff.)

Es liegt nicht in den Grenzen unserer Aufgabe, die verschiedenen Formen der psychischen Krankheiten einer Untersuchung zu unterwerfen. Für unseren Gegenstand hat ihre Unterscheidung in Depressions- und Exaltationszustände und dgl. wenig Werth. Wir haben nur den Rückeinfluß der geistigen Erkrankungen auf die Vorstellungsthätigkeit ins Auge zu fassen und da tritt uns denn als für uns besonders bedeutsam die Erscheinung eines förmlichen inneren Doppellebens, bestimmt durch eine doppelte Ursprungsquelle der Vorstellungen, entgegen.

Während die Vorstellungen des Traumes die des Tages ablösen, im Traume also gleichsam, wenn der eine Eimer in die Abgründe des Seelenlebens hinabtaucht, der andere leer ist, erscheinen im Wahnsinne die Nachtvorstellungen neben denen des Tages. Jene vermengen sich mit diesen etwa wie unter einem Stereoskope zu einem Gesammtbilde, in welchem sie nicht mehr von einander geschieden werden können, da die sie sondernde Grenze von den zwei Richtungen verfolgenden, nach Einem Ausgangspunkte zurückleitenden Blicken nicht erkannt wird. Wahnbild und Wirklichkeit treten mit

---

[1]) Von besonderem Interesse ist die von Th. Meynert („Ueber den zweifachen Rückenmarksursprung im Gehirne,“ und dann in seiner „Psychiatrie“ S. 132 ff.) vertretene Anschauung über das Verhältnis von Empfinden und Wollen.

gleichen Ansprüchen auf. Man pflegt den Wahnsinn auch als Irrsinn zu bezeichnen. Ihm liegt in der That ein Irrthum zu Grunde; der Irrthum nämlich, den Wahnbildern die gleiche Bedeutung beizumessen, wie der Wirklichkeit.

Nicht im Entstehen von Wahnbildern allein ist die Wurzel des Irrsinns zu suchen. Wahnbilder sind eben nichts Anderes, als Vorstellungen, deren Hervorbringung eine selbstständigere Thätigkeit der Seele erfordert, als die gewöhnliche, in welchen sich also die Seele gleichsam trotzig dem sogenannten Außenleben gegenüber behauptet, in welchen sie sich aus der Trägheit aufrüttelt, welche sie für gewöhnlich der Herrschaft ihrer eigenen Geschöpfe preisgibt. Solche Vorstellungen umgaukeln auch stets den Vorstellungskreis des gesunden Tageslebens, bald im Dunkel verschwindend, bald blitzartig hervortauchend, sie spielen im Traume, wie im Zustande der Trunkenheit eine Rolle, ja, sie können selbst mit solcher Macht auftreten, dass sie gar nicht abzuwehren sind — und dennoch wird man nicht behaupten können, dass ihr Vorhandensein und ihr stärkeres Auftreten den Zustand des Wahnsinnes begründen.[1]) Das Wesentliche bei diesem ist, dass die Wahnbilder sich durch einen Irrthum in den vom Denken beherrschten Vorstellungsorganismus so eindrängen, als gehörten sie demselben an, als seien sie seinen Gesetzen unterworfen, so dass sie also unter den gleichen Voraussetzungen und mit den gleichen Anforderungen betrachtet und behandelt werden, wie jene geordneten Vorstellungen, welche wir als Eindrücke der objectiven Welt zu erfassen pflegen.[2])

---

[1]) „Nichts wäre irriger, als einen Menschen, weil er Hallucinationen hat, für einen Irren zu halten." (Griesinger a. a. O. S. 92.)

[2]) „Durch die offenen Pforten der Sinne gehen nämlich so viele Elemente des tagewachen Lebens, so viele Formen der objectiven Sinneswelt in die Wahngebilde ein, dass die ursprüngliche

Im Wahnsinnigen sind also Vorstellungsgruppen thätig, welche einander fremd sind, sich jedoch darin vereinigen, dass die eine wie die andere im Irren zur Aeußerung kommt, ohne dass er die Verschiedenheit ihres Ursprunges zu erkennen vermag. Sie beanspruchen in der Sphäre, welcher seine Aufmerksamkeit zugewendet ist und in welcher sich die Zusammenfassung vollzieht, die gleiche Geltung, obwohl ein Theil davon abseits von dem Entwicklungsgange des gesunden Vorstellungsorganismus entstanden ist, in demselben daher eine organische Eingliederung nicht erfahren kann. Im Zusammenhange des Vorstellungsorganismus findet sich aber das „Ich" als das Bewußtsein des zusammengehörigen Verbandes. Nachdem nun in dem geschilderten krankhaften Zustande die sich daraus erzeugenden Wahnbilder nicht ausgeschieden werden können, sondern sich förmlich in den Vorstellungsorganismus eindrängen, wirken sie schließlich zerstörend auf dessen Zusammenhang selbst, sie sprengen das „Ich" selbst, welches seine einigende Function nicht mehr auszuüben vermag. Der Wahnsinnige fühlt dunkel, „dass er nicht mehr er selbst ist, so wie früher, dass er unter fremden Einfluß gerathen ist, dass von außen ihm gesteckte Ziele an ihn herantreten. Dieser Schluß ist unbewußt, nicht aus Reflexion erfolgt." (Schüle a. a. O., S. 132). Der außerordentlich lebhaft aufstrebenden, weil mit „objectivirenden Timbre" versehenen Wahnvorstellung gegenüber, mangelt die Kritik. Es fehlt die Fähigkeit, die fremden Elemente als solche zu erkennen und ihnen eine angemessene Geltung anzuweisen, und das ist das Merkmal des Wahnsinnes.

Metapher, in welche sich der physiologische Kern des Wahnsinnes kleidet, völlig maskirt, und damit letzterem der Schein des absoluten Unsinnes verliehen wird." (Dr. A. Krauß a. a. O. S. 270.)

„Es ist, als wäre eine Wand zwischen mir und der Außenwelt," klagen Melancholische. Auch eine gänzliche Umwandlung des Charakters, eine Neuzusammenstellung des „Ich" findet zuweilen statt. Der Kranke gibt sein früheres „Ich" auf. (Griesinger S. 107, a. a. O.) Die Menschen werden durchaus Andere. Eine Auflösung des Ich-Verbandes ist mit dem Wahnsinne verbunden. Der Kranke bedient sich eines ganz anderen Dialektes, einer gewählten Wortsetzung u. drgl.; er spricht von sich als von einer dritten Person. Häufig tritt auch eine Störung der Persönlichkeit ohne Bildung einer neuen ein. Nicht selten vollzieht sich die Trennung des „Ich", dessen Zerfallen in mehrere „Ich's" in sehr anschaulicher, geradezu dramatischer Form. Faßlich stellt Schüle den Vorgang dar: „Das Bewußtsein hat außer dem verfälschten Zuwachs auch noch einen verfälschenden für den übrigen Vorstellungsinhalt erworben. Die neue Vorstellung identificirt sich mit der obersten Vorstellungsgruppe. — Ein neues Bewußtsein, anfangs kämpfend mit dem alten, wächst in dieses letztere hinein und zersetzt es nach und nach. Dabei bleibt das alte immer, aber noch stückweise, oft zu einem großen Theile und oft auf lange Jahre erhalten. Es ist für die typische chronische Wahnsinnsform charakteristisch, daſs sie eine sogenannte partielle Bewußtseinsstörung herausbildet, neben welcher der übrige Theil des geistigen Geschehens (das gesunde „Ich") sich noch zu conserviren vermag, und daſs im gesunden und kranken Bewußtseinssegment (im alten und neuen „Ich") die formellen logischen Funktionen erhalten bleiben. So kommt Methode und System in den Wahnsinn. — Richtige Wahrnehmungen und falsche Conceptionen reihen und verknüpfen sich beide als gleich scharf ausgeschnittene Figuren und als gleichwerthige Größen im geistigen Blickfeld," (a. a. O., S.

133). Schließlich erfaßt sich der Kranke als Doppelgänger, von denen der Eine er selbst ist, der Andere aber zu den Verfolgern hält. Oder ist es der böse Feind, welcher in den Kranken eingefahren und in irgend einem Körpertheile Wohnsitz genommen? Jetzt ist es fortan der Teufel; dieser preßt ihm die Brust zusammen, hemmt die Gedanken u. s. w. Die Persönlichkeit vervielfältigt sich. Es erwachen Stimmen von Dämonen mit entgegengesetzten Charakteren, unmoralisch, gotteslästernd, fluchend. Zwiegespräche finden statt. Nach Justinus Kerner („Geschichten Besessener“ S. 104) sind sogar sechs verschiedene Stimmen laut geworden. Interessant ist es, dass Kranke sich oft selbst als Marionetten bezeichnen, aus welchen Andere machen, was sie wollen. Guter Geist und böser Geist fallen auseinander. Alles theilt sich zwischen freundlichen und feindlichen Mächten. In der Reconvalescenz entwirrt sich der Knäuel, wie er sich einst geschürzt hatte; erst hellen sich einige Bewußtseinskreise auf, dann treten die Affektkerne (tageweise noch mit heftiger tobsüchtiger Entäußerung) hervor, aber jetzt klarer, nach und nach corrigiren sich die Sinnestäuschungen, falschen Wahrnehmungen — endlich reconstruirt sich das alte „Ich.“[1])

Den geschilderten krankhaften Erscheinungen liegt das lebhafte Streben zu Grunde, associative Vorstellungsverbindungen einzugehen und damit die Fäden des logischen Gewebes zu zerstören, welches den gewohnten Vorstellungskreis zusammenhält. Nach eigener Wahl wollen die Vorstellungen sich gruppiren, unabhängig von dem Zwange, welcher sie ordnet, zugleich aber einschränkt; sie dürsten nach Bereicherung, nicht aber nach Gesetzmäßigkeit und finden jene

---

[1]) Schüle a. a. O., S. 85.

in dem Maße, in welchem sie sich dieser entziehen[1]). Fast möchte ich sagen, die Kraft, welche nöthig war, das logische Band zu festigen, wird nun frei, um unzählige in den Tiefen schlummernde Vorstellungen zu entfesseln und die nun herandrängenden in mannigfaltigster Weise, förmlich willkürlich, zusammenzugliedern, welche kaleidoskopartig, gleich wieder zu neuen Verbindungen entlassen werden. Das schwächste Bindeglied reicht hin, um solche Associationen herzustellen, Zusammenstellungen der fernstliegenden Art, welche mit einemmale wirksam werden, zufällige Aehnlichkeiten, welche mit dem Wesen des vorgestellten Gegenstandes gar nichts zu thun haben, Gleichlaut von Buchstaben, u. drgl. Die ganze Vorstellungswelt ist, sobald die Herrschaft des logischen Zwanges aufhört, gleichsam aufge-

[1]) „Bei beiden Erscheinungen (denen des Schlafes und des Wahnsinns) kann es sich nach allen Thatsachen von nichts Anderem handeln, als von organisch bedingten Empfindungen und hierdurch provocirten Vorstellungen, deren Erscheinen durch das Associationsgesetz bedingt ist, welche sich aber dem organisch gebundeneu Bewußtsein gegenüber zu den Empfindungen anders verhalten, als im vollwachen Zustande.“ (Dr. A. Krauß, a. a. O., S. 11.) Nach Spinoza sind Traum und Wachen darin unterschieden, dass die Träume in dem Gedächtnis niemals mit den übrigen Handlungen des Lebens verbunden werden, wie es mit dem geschieht, was der Wachende erlebt. „Wenn ich von dem, was geschieht, genau bemerke, woher, wohin und wann es sich ereignet,“ also das Gedächtnis zu Hilfe nehme, so bin ich ganz gewiß, dass es mir nicht im Traum, sondern im Wachen begegnet. Nach Kant unterscheidet der Zusammenhang der Vorstellungen unter sich nach dem Gesetze der Causalität das Leben vom Traum,“ (das Gesetz der Causalität hat zur Voraussetzung das Gedächtnis.) Schopenhauer kennt kein anderes sicheres Kriterium zur Unterscheidung des Traumes von der Wirklichkeit, als das ganz empirische des Erwachens, durch welches der Zusammenhang zwischen den geträumten Begebenheiten und denen des wachen Lebens ausdrücklich und fühlbar abgebrochen werde.

lockert; die Seele zeigt sich überproduktiv und weiß mit ihren so reich in die Welt gesetzten Produkten nicht, was anzufangen; wo sich die kleinste Gelegenheit zur Angliederung bietet, hängen sich die keiner Nothwendigkeit dienenden an, um sich eine gewisse Geltung zu verschaffen.

Wir kommen nun wieder auf die schon erwähnte Thatsache zurück, dass in uns die Fähigkeit lebt, eine Unzahl von Vorstellungen wiederzuerwecken, welche als Dispositionen, unerreichbar vom gewöhnlichen Bewußtsein, in uns vorhanden sind, wenn nur einmal unsere Aufmerksamkeit von dem Banne erlöst ist, welcher sie an den Tag mit seinen Interessen und Eindrücken fesselt. Diese Fähigkeit einer Betrachtung zu unterziehen, wird für uns vom Werthe sein, da ja sie es ist, welche uns die Reiche erschließt, in denen wir uns bei der Vertiefung in unseren Gegenstand zu ergehen haben. Es wird nothwendig sein, etwas weiter auszuholen.

Die bis nun betrachteten Erscheinungen haben uns geoffenbart, dass das, was von unserem wachen Bewußtsein umspannt wird, keineswegs die ganze uns zugängliche und in uns wirksame Welt der Vorstellungen umfaßt. Der Zustand des Wachens ist an eine gewisse Vorstellungssumme gebunden. Die zu Gebote stehende Kraft wird erschöpft durch ihre Anwendung auf ein'e beschränkte Zal von Vorstellungen; die Wahl derselben ist Ergebnis unserer Aufmerksamkeit, welche durch das Streben, Lustgefühle zu fördern, Unlustgefühle zu beseitigen, ihre Richtung empfängt. Ererbte und erworbene Erfahrungen, Gewohnheiten und Vorurtheile kommen ihr zu Hilfe. So entsteht uns eine feste Welt, welche durch unsere Sinne, die Organe des erwähnten Strebens, umgrenzt scheint. Bei der Hervorbringnng der in diesen Kreis fallenden Vorstellungen, beziehungsweise Vorstellungsverbindungen spielt

die Gewohnheit eine erleichternde Rolle; das Gefühl eigener Thätigkeit bei der Hervorbringung derselben tritt im gleichen Maße ins Unbewußte zurück. Wir haben schon von automaten Bewegungen gehört, d. i. solchen, welche sich ausführen, ohne dass sie einen Willensakt in Anspruch zu nehmen scheinen. Sie beruhen auf einer Oekonomie, welche die Anlage unserer Seele mit der Natur theilt. Gemachte Erfahrungen werden nämlich zur Entlastung der spontanen Thätigkeit verwerthet. Man sagt mit Recht: die Materie habe Gedächtnis.[1]) Auf dem Gedächtnisse in diesem ausgedehnten Sinne beruht alle organische Fortbildung. Auch der Seele ist dieses Gedächtnis eigen, und zwar in weiterem Sinne, als man gewöhnlich von Gedächtnis zu sprechen pflegt.[2]) Unter Gedächtnis pflegt man die Fähigkeit zu verstehen, gehabte Vorstellungen wieder in den Kreis unseres Bewußtseins zu rücken. Als solches scheint es dem Intellekte dienstbar. Seine Thätigkeit scheint oft eine unbewußte, dennoch war sie ursprünglich bewußten Zwecken und Absichten zur Verfügung und übt ihren Dienst nun gewohnheitsmäßig aus, ohne dass der Antrieb dazu die anderweitig in Anspruch genommene Aufmerksamkeit so weit anregen würde. Es ist nothwendig, dass sich den schlummernden Vorstellungen ein gewisser Grad von A u f m e r k s a m k e i t zuwende. Das Sprachgefühl be-

---

[1]) „Man hat das volle Recht, den Begriff des Gedächtnisses auf alle nicht gewollten Reproductionen von Empfindungen, Vorstellungen, Gefühlen und Strebungen auszudehnen und sobald dies geschieht, erweitert sich das Gedächtnis zu einem Urvermögen, welches der Quell und zugleich das einende Band unseres ganzen bewußten Lebens ist.“ („Ueber das Gedächtnis als eine allgemeine Function der organisirten Materie,“ von Ewald Hering, 2. Auflage 1876, S. 7.)

[2]) Mit Recht sagt Max Müller: „Nicht unser Erinnerungsvermögen, sondern unsere Fähigkeit zu vergessen, muß erklärt werden.“ („Das Denken im Lichte der Sprache,“ S. 64.)

stätigt diesen Zusammenhang, indem es den Ausdruck „merken“ für im Gedächtnisse behalten gebraucht. Der Grad der Aufmerksamkeit ist aber nicht so groß, dass er in den Vordergrund des anderweitig stärker beeinflußten Bewußtseins träte. Sagen wir z. B., das Gedächtnis rufe mir eine Regel wach, wie ich im bestimmten Falle einen Körpertheil zu bewegen habe, so meine Hand beim Fechten, beim Schreiben, meinen Fuß beim Gehen oder beim Laufen — so wird diese Regel sogleich ohne besondere Anstrengung auf den bestimmten Fall entsprechend angewendet werden. Ihre Wirksamkeit fällt in die Richtung meiner nächsten Absicht; was sie mir dazu bietet, scheint durch eben diese Absicht bedingt; daß es einer weiteren produktiven Thätigkeit bedürfe, um die mitlaufenden Vorstellungen alle ins Leben zu rufen, außer dieser in den Vordergrund getretenen Absicht, dessen werden wir uns bei der Ausführung gar nicht inne.

Die Thätigkeit des Gedächtnisses macht sich aber auch bemerkbar, ohne dass eine besondere Absicht auf sie gerichtet ist. „Leicht erkennt man bei näherer Betrachtung, dass das Gedächtnis nicht eigentlich als ein Vermögen des Bewußten, sondern vielmehr des Unbewußten anzusehen ist,“ sagt Hering (a. a. O., S. 9). Die Dispositionen, gehabte Vorstellungen wieder hervorzubringen, bauen sich zu einem förmlichen Organismus auf, der uns mit zwingender Macht bestimmt, so, dass wir in der Hervorbringung unseres Vorstellungskreises eine eigene Thätigkeit gar nicht mehr zu erkennen vermögen. Ein großer Theil unserer Vorstellungen erscheint uns als etwas Aufgenöthigtes, Gegebenes. Die Welt, von welcher Kant sagt, sie sei unsere Vorstellung, ist unsere Zwangsvorstellung. Wir können die Macht der Trägheit, als welche sich dieses unbewußte Gedächtnis äußert, nicht mehr überwinden. Unser schaffendes Wesen erstickt gleichsam an seinen

Produkten. An dem, was wir Objekt nennen, hat unser psychischer Organismus mindestens so viel Antheil, als das sogenannte Außending. Denken und Ding sind lautverwandte Ausdrücke.[1]) „So wird die ganze reiche Welt unserer Vorstellungen und Begriffe aufgebaut aus den Werksteinen des Gedächtnisses.“ (E. Hering a. a. O., S. 9.) Die Gesammtvorstellung, welche wir Welt nennen, ist so gleichsam ein Symbol dieser inneren organischen Thätigkeit der Seele.

Der Wahnsinn kennzeichnet sich vor Allem dadurch, daß der Zusammenhang der im Geiste wirksamen Vorstellungen gestört ist. Jene Macht, welche sie ordnend gefügt hatte, ist nicht mehr stark genug, ihren Einfluß voll zu behaupten. Bei der Hervorbringung und Gruppirung von Vorstellungen sind nicht mehr ihre Gesetze allein maßgebend. Ihrem Dienste entzieht sich insbesondere das ihr sonst so gefügige Mittel, die Vorstellungsbewegung in bestimmten Bahnen zu halten, das Gedächtnis.

Mit Grund verlegt Schopenhauer die Ursache des Irrsinns in den Mangel an Gedächtnis. Doch darf unter Gedächtnis in diesem Sinne nicht blos die Fähigkeit verstanden werden, gehabte Eindrücke und Vorstellungsverbindungen leicht und treu wieder hervorzurufen. Dem Gedächtnisse in der Bedeutung Schopenhauers kommt die Eigenschaft zu, die wiedererwachten Vorstellungen auch in Beziehung zu einen gegenwärtigen Bewußtseinsinhalt zu setzen, so also die Brücke von den vergangenen Vorstellungen zu gegenwärtigen zu schlagen.[2]) Die Fähigkeit der Herstellung dieser Beziehung

---

[1]) „Dinge sind, wie Lewins treffend bemerkt hat, Gedachtes, und Gedachtes füge ich hinzu, Worte.“ (Max Müller „Das Denken im Lichte der Sprache.“ S. 513.)

[2]) „In jenem Widerstreben des Willens, das ihm Widrige in die Beleuchtung des Intellekts kommen zu lassen, liegt die Stelle, an

ist es, welche dem Irren fehlt. Dagegen kommt ihm die Fähigkeit des Wiedererweckens gehabter Vorstellungen oft sogar in hohem Grade zu. Solche drängen sich ihm hervor, auch wenn sie nicht gerufen sind, als gehörten sie einem anderen „Ich“ an, welches sich mit lose spielender Hand des im Untergrunde des Geistes aufgeschichteten Vorrathes bemächtigt hat. Feuchtersleben („Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde,“ S. 294) berichtet von einem Verwirrten, den Willis geheilt, welcher in seinen Anfällen Verse so leicht, wie Prosa geschrieben. „Ich fühlte mich“ erzählte dieser später, „damals so selig. Mein Gedächtnis war leicht und frei, nichts hemmte meinen Geist.“ Dr. Ball („Leçon sur de maladies mentales“) theilt mit, dass bei maniakalischen Aufregungen sich oft eine außerordentliche Entwicklung gewisser Geistesfähigkeiten, insbesondere des Gedächtnisses, zeige. „Auch bemerke man bei den Betreffenden eine Neigung zur Dichtkunst.“ In beiden Aussprüchen finden wir die wurzelverwandten Begriffe: „Dichten und Gedächtnis“ in Verbindung gebracht. Die in gewöhnlicher Auffassung einander so ferne stehenden, ja förmliche Gegensätze bildenden offenbaren mit einemmale eine gewisse Verwandtschaft. In der That walten

---

welcher der Wahnsinn auf den Geist einbrechen kann. Jeder widrige neue Vorfall nämlich muß vom Intellekt assimilirt werden, d. h. im System der sich auf unsern Willen und sein Interesse beziehenden Wahrheiten eine Stelle erhalten, was immer Befriedigenderes er auch zu verdrängen haben mag. — Erreicht — das Widerstreben und Sträuben des Willens wider die Aufnahme einer Erkenntnis den Grad dass jene Operation nicht rein durchgeführt wird, werden demnach dem Intellekt gewisse Vorfälle oder Umstände völlig unterschlagen, weil der Wille ihren Anblick nicht ertragen kann, wird alsdann, des nothwendigen Zusammenhanges wegen, die dadurch entstandene Lücke beliebig ausgefüllt, — so ist der Wahnsinn da.“ (Schopenhauer „Die Welt als Wille und Vorstellung,“ II., S. 458.)

zwischen dem Gedächtnisse in diesem weiteren Sinne des Wortes und der Phantasie als der schöpferischen Macht in uns Beziehungen ob, welche einer näheren Betrachtung werth sind.[1]) Mnemosyne, die Göttin des Gedächtnisses, ist die Mutter der Musen.

Vorstellungen sind, wie dargelegt worden ist, nicht etwa blos einfache Reactionen auf äußere Einflüsse, deren Natur in jedem Falle der Natur dieser Einflüsse entspricht, also gewissermaßen Photographien des auf uns einwirkenden Außenseins. Sie sind vielmehr abhängig von einer in uns wachwerdenden Thätigkeit verwickeltster Art, welche ihre Voraussetzungen nicht im Außenleben, sondern in uns selbst hat. Der psychische Organismus des uns eigen gewordenen Vorstellungslebens spielt dabei eine Rolle. Von seiner Art zu reagieren hängt die Art der sich im Verkehre mit dem Außenleben bildenden Vorstellungen ab. Die Art, zu reagieren, wird aber durch zwei uns innewohnende Fähigkeiten bestimmt: Durch die Fähigkeit, in uns schlummernde, bereits mit einander verbunden gewesene Vorstellungselemente wieder zur gleichen Vorstellung zu verbinden; und durch die Fähigkeit, Vorstellungselemente leicht zu neuen Vorstellungen zu verbinden.

Die erste Fähigkeit hat zur Voraussetzung die Leichtigkeit, mit einem bestimmten Eindrucke sogleich eine Menge damit verbunden gewesener, zu deren Wiedererzeugung die Disposition in uns vorhanden ist, ins Leben zu rufen, so daß das Spiel äußerer Einwirkungen in uns stets wieder gleiche Vorstellungsaccorde erklingen läßt. Der zweiten Fähigkeit liegt dagegen die Leichtigkeit zu Grunde, neue Vor-

[1]) „Die Ursachen der kranken Phantasie haben mit denen des kranken Erinnerns alles Wesentliche gemein.“ (Feuchtersleben a. a. O. S. 259.)

stellungsverbindungen einzugehen. Die eine wie die andere dieser Fähigkeiten bedarf der leichten Handhabung mit dem Stoffe, welcher ihre Verbindung bildet. Dieser Stoff besteht aber in gehabten Vorstellungen. Diese müssen zur Hand sein, um in dem einen Falle von selbst zur alten, bereits bekannten Verbindung zu führen, im anderen die neue zu erzeugen. Beiden dieser Fähigkeiten muß also die Möglichkeit offen sein, den vorhandenen Vorstellungsvorrath in der einen oder anderen Weise zu beherrschen. Dabei sei bemerkt, daß der Ausdruck „Vorrath", wie aus dem Gesagten wohl schon entnommen worden ist, nur figürlich zu nehmen ist. Vorstellungen erzeugen sich ja immer neu, erscheinen aber bei vorhandener Disposition zu ihrer Erzeugung gleichsam als gegeben, als potentiell in uns vorhanden. Die Grundlage der einen wie der anderen dieser Fähigkeiten ist also das Gedächtnis im weiteren Sinne des Wortes.[1]) Die eine ist das Gedächtnis im gewöhnlichen engeren Sinne des Wortes, die andere die Phantasie. In ihren Aeußerungen fallen sie weit auseinander.

Das Gedächtnis dient vornehmlich dem Manne der Wissenschaft, die Phantasie dem Künstler[2]), jenes hat das Gewordene zum Gegenstande, diese das Werden; jenes stellt

---

[1]) „In allen Thätigkeiten der Centralorgane, auch des Rückenmarks, gibt es ein Gedächtnis, ebenso in Reflexionen, wie in den Sinnesbildern, Worten und Begriffen. Der Gewohnheit in dieser Reihenbildung, welche immer äußerlicher und inhaltsloser wird, steht die Inspiration gegenüber, wo plötzlich ein ganz neuer Inhalt aus im Einzelnen unbewußten Vorstellungselementen sich erhebt. (Griesinger „Die Pathologie und Therapie der psych. Krankheiten", S. 32.)

[2]) Es ist kein Zweifel, daß auch der Denker der Hilfe der Phantasie nicht entraten kann, so wenig als der Künstler der Hilfe des logischen Denkens. Der Ausspruch Herbart's, es sei sehr zweifelhaft, ob Newon oder Shakespeare mehr Phantasie besessen habe, („Lehrb. der Psych." S. 70) erscheint aber dadurch nicht gerechtfertigt.

eine Außenwelt mir, diese mich einer Außenwelt gegenüber, jenes nimmt theil an dem Prozesse der Objektivirung meiner Vorstellungsthätigkeit, diese an dem der Subjektivirung der Welt; jenes festigt, diese schafft; jenes dient Zwecken, diese befreit uns vom Zweckdienste; jenes ist der Becher, welcher aus der uns stets zu Gebote stehenden Quelle schöpft, diese ist die Wünschelrute, welche neue Quellen entdecken macht. Beide gewähren Vorzüge; doch werden sie zu Mängeln, wenn man ihre Aufgaben verwechselt. Wer wird mit dem Pegasus pflügen, oder mit dem Ochsen die Lüfte durchreiten können?[1])

Das Gedächtnis ist eine Grundfähigkeit, welche, wie erwähnt, in geistvoller Weise aller Materie zugeschrieben worden ist. In der äußeren Erscheinungsform der Materie gibt sich das, was ich als innere Fähigkeit Gedächtnis nenne, als die Unzerstörbarkeit der Materie kund. Die Materie kann alle möglichen Veränderungen erleiden, oder mit andern Worten: Erscheinungsformen derselben können zerstört werden; sie selbst ist unzerstörbar. Dem äußeren Vorgange entspricht der innere, welchen wir auf das Gedächtnis zurückführen. Dem Gedächtnisse entschwindet nichts. Kein Eindruck, welchen die Seele je empfangen hat, und wäre er noch so unbedeutend, kann je vernichtet werden; er kann nur Veränderungen erleiden. War er je vorhanden, so bleibt er wirksam durch alle Veränderungen hindurch, welche sich ihm nie mehr entziehen können, wenngleich er in seiner ursprünglichen Gestalt dem Bewußtsein längst vollständig entschwunden wäre. In dieser ist er mir verloren gegangen, d. h. dem einen bestimmten Vorstellungszusammen-

---

[1]) Die Phantasie führt uns nach W. Humboldt mitten in die beschränkte Wirklichkeit, aber so, als wäre sie für uns unbeschränkt und unendlich.

hang bildenden „Ich", welches ihn bei der Beschränktheit seiner Bewußtseinssphäre tief hinabgedrückt hat, in das Dunkel des Unbewußtseins. Ist er aber verloren, wenn er für mich verloren ist? Jeder Eindruck läßt die bleibende Disposition zur Hervorbringung der Vorstellungen, mit welchen er verbunden war, zurück, und nur der Umstand, dass das Gedächtnis zu anderen besser scheinenden Verrichtungen verwendet wird, bewirkt es, dass es andere versäumt. Keine Wiederhervorrufung gehabter Verbindungen ist ihm absolut unmöglich; relativ unmöglich kann sie ihm werden, nicht durch eine ihm innewohnende Beschränkung, sondern durch die Beschränkung, welche seine Leistungen im Dienste des Individuums erfahren. Wird es dieser Dienstleistungen enthoben, so zeigt es sich gleichsam auf eigene Faust thätig. Mindestens identificiren wir jene Macht, welcher es sich zur Verfügung stellt, wenn wir es von der Arbeitsleistung für die Zwecke des Individuums befreit haben, nicht mit dem „Ich". Freilich begehen wir dabei einen Trugschluß. Denn dieses unwirksam gewordene „Ich" bin eigentlich dem Wesen nach nicht ich. Es ist vielmehr eine Summe von Vorstellungen, von Wesen, welche sich, als meine eigenen Erzeugnisse, vor mich gestellt haben, so dass ich selbst durch sie verdunkelt erscheine, welche aber doch nur gegenständlich sind, sobald ich mich selbst wieder finde und mich ihnen gegenüberstelle. Ich, jenes stets lebendige, stets zeugende Ich im Urgrunde alles Daseins, wurde nur in seiner Thätigkeit von mir selbst, dem in beschränkten Vorstellungskreisen waltenden Schein-Ich nicht mehr vernommen.

Die Natur der Dienste, welche das Gedächtnis leistet, führt auf das Wesen des Irrsinnes. Stellt es sich den Zwecken des Lebens zu Gebote, indem es die diesen sich anbequemenden Verbindungen in der Bewegung unserer Vor-

stellungen herstellen hilft, so ist unser Geisteszustand regelmäßig (normal). Im vergleichenden Bewußtsein werden diese Verbindungen den Gesetzen der Logik unterworfen. Finden aber die Associationen in einer Weise statt, welche von den Zwecken des Lebens gar nicht beeinflußt ist, daher störend in sie eingreift, so erscheinen wir geistesgestört.

Nicht die innerste Natur des Gedächtnisses also ist es, welche diesen Unterschied begründet, sondern nur die Art und Weise seiner Verwendung. Nicht, dass mir vergangene Vorstellungen wieder leicht gegenwärtig werden, sondern vielmehr, dass sie mir leicht gegenwärtig werden, mir, jenem Ich, welches eben dem von den Zwecken des Lebens gestalteten Zusammenhange von Vorstellungen entspricht, kennzeichnet den gesunden Geist. Sagen sich dagegen die Associationen von Vorstellungen los von dem den Zwecken des Lebens dienenden Verbande, so sagen sie sich von mir los. Sie wollen von dem Gesetze nichts wissen, welchem „ich" sie unterworfen habe. Sie walten entweder unbeirrt von diesem Gesetze, gleichsam außer der Sphäre dieses Ich-Verbandes, ohne in dieselbe störend einzugreifen — dies geschieht im Traume, wenn mein schlummerndes „Ich" keine Ansprüche erhebt, sich geltend zu machen — oder sie lehnen sich gegen dieses „Ich" auf, es bekämpfend, ja, mit Zerstörung bedrohend, wenn sie neben diesem thätigen „Ich" sich behaupten wollen und ihre Thätigkeit mit der seinigen in Widerspruch setzen — dies geschieht im Wahnsinne. Den Träumenden beirrt das Spiel fremder Vorstellungen nicht, so lange es nicht in Widerstreit mit dem dem Wachenden eigenen Vorstellungsorganismus tritt. Aber auch im Traume ist ein solcher Widerstreit möglich, dann nämlich, wenn die Traumvorstellungen auf den Bewegungsapparat des Träumenden einwirken und denselben in Anspruch nehmen, so dass dieser,

nach seiner ganzen Anlage dem Dienste des wachen Organismus gewidmet, nun mit einemmale fremden Gewalten gehorchen muß. So im Traumreden, Schlafwandeln und drgl. Im Wahnsinnigen ist dieser Widerstreit beständig vorhanden. Was den Wahnsinnigen besonders kennzeichnet, ist, dass er sich dieses Widerstreites nicht bewußt ist, daß er die beiden Welten, in welchen er lebt, nicht von einander zu trennen weiß. Er blickt gleichsam mit einem Auge nach außen, mit dem anderen nach innen und vermengt die sich ihm so bietenden Bilder, als gehörten sie Einer Welt an. Sein Selbstbewußtsein ist dabei nicht erstorben. Gewohnt, seine Eindrücke stets aus der Hand dieses Selbstbewußtseins zu empfangen, schreibt er nun auch die ihm von anderer Seite her zu theil gewordenen der Vermittlung dieses Selbstbewußtseins zu. Er kann Wahn und Wirklichkeit nicht von einander scheiden.[1]) Die Vorstellungen, welche ihm jener darbietet, sind ihm gleichwerthig mit den Vorstellungen, welche seine normale Geistesthätigkeit in Berührung mit dem Leben hervorbringt, denn das wache Bewußtsein ist gewohnt, Vorstellungsbilder von einem gewissen Stärkegrade als Objecte zu erfassen. Neben den Vorstellungen, welchen die Welt mit ihren Objekten und den durch sie verursachten gewöhnlichen Reaktionen entspricht, erscheinen Hallucinationen und Illusionen.

In dieser seiner Erscheinung ist uns der Wahnsinn interessant. Denn auch er lenkt unsere Blicke in jene Welt, welche uns der Traum erschlossen. Die Seele zeigt sich uns hier wie dort in einer gesteigerten produktiven Thätigkeit, hier wie dort ist es die Abkehr von den gewohnten Ein-

[1]) „Der Wahnsinn ist eine dauernde Verwechslung bloßer Einbildungsvorstellungen mit wirklichen sinnlichen Wahrnehmungen. (Reichenbach „Der sensitive Mensch“ II, S. 2939.)

drücken der Welt, welche diese Thätigkeit erweckt, nur mit dem Unterschiede, dass diese Abkehr im Schlafe eine vollständige, im Wahnsinne nur eine theilweise ist. Man könnte sagen, im Wahnsinn träumt die halbe Seele, während die andere Hälfte wacht. Dass die Vorstellungen des träumenden Theiles mit den Ansprüchen von wachen Vorstellungen auftreten und demnach in gleicher Weise Abwehr- und Angriffsbewegungen zur Folge haben, wie diese, macht den Wahnsinn so schrecklich. Die Hand des tausendgestaltigen Dämons, welcher als das stets sich ändernde Subjekt jener Wahnvorstellungen erscheint, streckt sich ins Leben hinaus um die Anordnungen desselben zu verwirren und zu vernichten. Die Wahnvorstellungen beschränken sich nicht darauf, dem inneren Auge zu erscheinen und Zeugnis von dem Reichtum einer in den Tiefen der Seele schlummernden Welt zu geben; sie sind zugleich mit einem Willen ausgerüstet, welcher sich die Werkzeuge zur Erreichung seiner seltsamen Ziele aus dem Apparate borgt, welchen sich das Leben für seine Dienste geschaffen hatte.

Wie es im Traume die Unthätigkeit der uns gewöhnlich zu Gebote stehenden Vorstellungsorgane ist, welche uns mit einemmale Vorgänge zum Bewußtsein bringt, die sonst verdunkelt sind, so ist es auch im Wahnsinne eine Störung in den Funktionen dieser Organe, welche gleichsam anderen, sonst nicht zur Wirksamkeit kommenden Organen Gelegenheit bietet, ihre Thätigkeit an Stelle jener bemerkbar zu machen. In dem Umkreise, welchen das Bewußtsein beherrscht, wird die Stelle jener Vorstellungen, welche bei gesunden Organen von der regelmäßigen Thätigkeit des Geistes hervorgebracht werden, von anderen Vorstellungen gesetzt, welche einer unregelmäßigen Thätigkeit entspringen.

Das Bedeutsame dabei ist, dass die produktive Kraft des Geistes bei der Erzeugung von Vorstellungen, im

Wahnsinne, sowie im Traume, in den Vordergrund tritt. Die Thätigkeit des Geistes wird nur zum Theile von den Anforderungen des wachen Lebens in Anspruch genommen; zum Theile versagen ja die Organe diese Inanspruchnahme. Der geistige Organismus, welcher sich bei Hervorbringung von Vorstellungen in den gewohnten Associationsbahnen und bei der Beziehung neuer Verbindungen auf die gewohnten ergeben hat, ist erkrankt. Die Folge dieser Störung ist aber keineswegs eine Lähmung in der Funktion der Hervorbringung von Vorstellungen überhaupt, sondern nur eine Beschränkung in der gewohnten Thätigkeit, mit welcher jedoch eine andere, fessellose Thätigkeit, gleichsam ergänzend, Hand in Hand geht. Da aber diese Ergänzung ihren Mittelpunkt nicht in dem Willen hat, welchem das Individuum seine Organisation verdankt, erscheint sie als ein fremdartiges, ja feindliches Wirken.

Soll es also dem wachen und gesunden Auge nie gegönnt sein, sich die Schätze in jenen Tiefen, in welchen sich das Leben in ursprünglicher, ungebundener Schöpferkraft kundgiebt, zu eigen zu machen, und ihren Reichthum und ihre Wirksamkeit der in Erstarrung begriffenen Welt des Gewohnten zuzuführen, als Zeugnis ihres Ursprunges und ihres innersten Wesens? Ist es nicht möglich, den unheilvollen Dämon in ein freundlicheres Verhältnis zur Welt zu bringen und ihm so die Kraft des segenspendenden Genius zu verleihen? Die folgenden Abschnitte werden dem Versuche dienen, diese Frage zu beantworten.





VII.

> Welcher Unsterblichen
> soll der höchste Preis sein?
> Mit Niemand streit' ich,
> aber ich geb' ihn
> der ewig beweglichen
> immer neuen
> seltsamen Tochter Jovis,
> seinem Schooßkinde,
> der Phantasie.
>
> (Goethe.)

Haben wir uns mit unseren Erörterungen, welche für den Einen oder den Andern mehr oder weniger von Interesse sein mögen, von unserem Gegenstande nicht zu weit entfernt? Gewiß nicht! Wir sind vielmehr mitten drin. Wir haben den Träumer, wir haben den Wahnsinnigen gefragt und werden mit Verständnis ausgerüstet sein, wenn uns nun der Künstler antwortet.

Am Eingange unserer Betrachtungen wurde als das kennzeichnende Merkmal des Künstlers die Produktivität bezeichnet, und die Frage aufgeworfen, was das sei: pro=

duktiv sein. Jede Vorstellung ist ja doch bis zu einem gewissen Grade unser Produkt; denn zu jeder ist eine Thätigkeit unsererseits nothwendig, welche sie erst zu dem macht, als was sie uns gilt. Dies ist auch bei Vorstellungen der Fall, welche uns unmittelbar von den Sinnen, als Wirkungen der von außen auf sie geübten Reize, überliefert werden. Man könnte also sagen, wir seien, da wir immer Vorstellungen haben, auch immer produktiv. Fühlen wir uns aber bei diesem Produciren wirklich immer als Producirende? Wer ist sich, wenn er (um bei einem schon einmal gewählten Beispiele zu bleiben) einen Baum sieht, darüber klar, dass sich in ihm ein sehr verwickelter Vorgang abspielt, dessen Ergebnis er erst nach außen versetzen muß, wenn er den Eindruck eines Baumes gewinnen will? Gewiß hat Schopenhauer recht, wenn er sagt, dass sich die Welt im Kopfe Cuvier's ganz anders ausgenommen habe, als in dem seines Bedienten. Mit andern Worten heißt dies, dass die Thätigkeit im Kopfe des Einen beim Produciren der Welt verschieden ist, von der im Kopfe des Andern. Wenn wir nun also die Vorstellung eines Baumes gleichsam eigenthätig produciren, werden wir uns wohl fragen müssen, was die Ursache sei, dass uns diese Thätigkeit selbst nicht gegenwärtig geworden ist, dass wir uns ihrer als solcher nicht erfreut haben. Die Antwort wird lauten: Weil die Herstellung der hiezu nothwendigen Vorstellungsverbindungen in der erforderlichen Anordnung eine so häufig wiederholte, durch Uebung und Gewohnheit, ja durch weit zurückreichende Vererbung erlangte ist, dass der ganze Vorstellungsapparat gleichsam von selbst anspielt, wenn er nur berührt wird, und jene Selbstthätigkeit, welche nothwendig ist, um Vorstellungen zu produciren, auf ein so kleines Maß beschränkt worden ist, dass sie andern uns in

Anspruch nehmenden Anstrengungen gegenüber gar nicht mehr ins Bewußtsein rückt.

Es betrachte nun aber den Baum, an welchem wir gleichgiltig vorübergehen, ein Maler, entzückt von seinem schönen Wuchse, seinen schwunghaften Umrissen, dem üppigen Farbenspiele seiner Blätter, der ebenmäßigen Vertheilung der Massen in ihm, seiner Stellung in der Landschaft, seinem lieblichen sich Abheben vom Hintergrunde des blauen Firmamentes u. drgl. In diesem Maler wird jedenfalls mehr Thätigkeit bei der Reproduktion dieses Baumes wach geworden sein, als in uns. Außer der ererbten und gewohnheitsmäßigen Thätigkeit Aller hat er eine dem Innewerden noch nicht im gleichen Maße entzogene eigene Thätigkeit mitgebracht, welche er mit dem gewonnenen Eindrucke verbindet. Sein Anschauen des Baumes ist produktiv. Multa vident pictores in umbris et in eminentia, quae non videmus — sagt schon Cicero (Acad. 4, 20).

So können sich den gleichen Gegenständen gegenüber die Einen produktiv, die Andern nur receptiv verhalten. Aber auch eine und dieselbe Person kann zu verschiedenen Zeiten von den gleichen Objekten verschiedene Eindrücke empfangen oder, mit andern Worten, sich ihnen gegenüber verschieden verhalten. Wie verschieden wirken doch Naturschönheiten, Ereignisse, Kunstwerke auf uns, je nach der Empfänglichkeit (so nennt man unsere in Anspruch genommene Thätigkeit bei der Aufnahme von Eindrücken) welche wir ihnen entgegenbringen! Das einemal finden sie uns gleichgiltig, wir fühlen uns gelangweilt, haben kein Interesse daran, das anderemal regt sich in uns ein eigenes Walten, wir fühlen uns gehoben, entzückt, begeistert; Freude, Hoffnung, Erwartung erwachen in uns, den gehabten Eindruck wunderbar steigernd und bereichernd.

Aber auch bei Hervorbringung solcher Vorstellungen, welche sich nicht als Reaktionen auf Sinneseindrücke ergeben, sondern unmittelbarer aus dem Inneren geschöpft werden, sind verschiedene Grade von innerer Thätigkeit zu unterscheiden. Viel mehr noch, als der unmittelbare Eindruck, ist seine Wiederherstellung aus der Erinnerung beeinflußt von der entgegenkommenden Thätigkeit des Subjektes. Die gleichen Begebenheiten werden schon im nächsten Augenblicke von verschiedenen Augenzeugen nicht ganz gleich wiedererzählt, ohne dass dabei die Absicht, sie verändert wiederzugeben, vorausgesetzt werden müßte. Zu den, gewisse Verschiedenheiten bedingenden Thätigkeiten der „Perception" und „Apperception" kommen noch die mit der „Reproduktion" verbundenen. Mit einem, gleichmäßig bei Allen in Folge bestimmter Anstöße leicht ansprechenden Vorstellungszusammenhange, welcher auch im Erinnerungsbilde wieder erscheint, verbinden sich mehr oder weniger Vorstellungen, welche bestimmten Anschauungskreisen von Gruppen, als: Berufen, Ständen, Nationen u. s. w. angehören; an diese schließen sich wieder Thätigkeiten an, welche nur dem Vorstellungsleben des Einzelnen eigen sind. Ein und dieselbe Begebenheit kann trocken, rein sachlich, wie man zu sagen pflegt, sie kann bei gleicher Treue und Vollständigkeit schwungvoll, die Phantasie anregend, dargestellt werden. Von der Chronik führt über das Geschichtswerk bis zur poetischen Darstellung eines Ereignisses ein weiter Weg mit vielen Zwischenstufen. Wenn der Eine treu auffassenden Blickes die Nacheinanderfolge von Begebenheiten ins Auge faßt, vertieft sich der Andere in die sich seinem Naturell leichter aufdrängenden Beweggründe derselben, der Dritte erweckt in sich die psychischen Vorgänge, als deren Schattenbilder sich die äußeren Vorkommnisse zeigen. Dem Einen

ist es um die Wirklichkeit, dem Andern um die Wahrheit, dem Dritten um die Wesenheit zu thun; der Eine nimmt das Gedächtnis, der Andere die Kombinationsfähigkeit, der Dritte die Phantasie in Anspruch. Der Eine hält die Eindrücke der Begebenheiten in der Art fest, wie sie sich jedem, ohne Zuhilfenahme einer besonderen eigenen, inneren, entgegenkommenden Thätigkeit ergeben würden; der Andere beruft sich auf jene Fähigkeit, welche die uns leicht zu Gebote stehenden Vorstellungen nach verschiedenen Richtungen hin zu verbinden und zu ordnen weiß; der Dritte endlich löst die starren Vorstellungen auf, indem er in ihnen die Impulse zur Erweckung neuschöpferischer Thätigkeit in sich findet.

Unsere producirende Mitthätigkeit beim Erwecken von Vorstellungen wird am wenigsten Vorstellungen gegenüber bezweifelt werden, welche nicht unmittelbar von der Außenwelt, sei es durch direkte Einwirkung auf die Sinne, sei es durch das Gedächtnis, angeregt werden, sondern aus unserem Innern, gerufen oder ungerufen, emporsteigen, bald im Dienste bestimmter Absichten, bald ein loses Gaukelspiel. Dies sind die Vorstellungen, welche man im gemeinen Leben unter diesem Namen zu begreifen pflegt. Von jenen Vorstellungen, welche sich als Objekte darstellen, unterscheiden sie sich dadurch, daſs sie uns in ihrem Erwachen nicht aufgezwungen, in ihrer Erscheinungsform nicht von außen bestimmt, sondern einzig von einer Thätigkeit in unserem Geiste abhängig scheinen. Eine solche Thätigkeit kann sich darauf beschränken, gewohnte, leicht zugängliche Vorstellungen in Beziehungen zu einander zu bringen, sie nach einem oder dem anderen Merkmale zu vergleichen und daraus Ergebnisse zu bilden, welche nicht auf die Erweckung neuer Vorstellungsbilder, sondern auf die Einrichtung und Ordnung gegebener, dem Bewußtsein stets zu Gebote stehender gerichtet sind.

Auch eine solche Thätigkeit ist in gewissem Sinne produktiv. Das Denken und Streben eines Kopernikus, Kepler, Newton bezeugen gewiß einen produktiveren Vorgang in ihrem Geiste, als etwa die Beschäftigung eines Handlungsbuchhalters oder die eines Registrators. Die Verbindungen, mit welchen das gewöhnliche Denken auskommt, reichten für jene nicht aus, um zu ihren epochemachenden Schlußfolgerungen zu kommen. Die Bewegung in ihrem Geiste überschritt weit die Vorgänge des gewohnten Urtheilens und Schließens, sowohl an Eindringlichkeit, als auch an Feinheit der Zergliederung. Es unterliegt auch keinem Zweifel, daß diese die Schranken des Gewöhnlichen durchbrechenden, die Bewußtseinssphäre, wenn auch nicht nach außen erweiternden, so doch nach innen bereichernden Thätigkeiten rückwirkend das Gefühl einer Steigerung des Kraftbewußtseins, das Innewerden eigener schöpferischer Macht, demnach das stärkere Hervortreten des „Ich" gegenüber der, sich den Einflüssen der Außenwelt ergebenden Trägheit, hervorrufen müssen. Sie sind demnach in gewissem Sinne auch produktiv. Ihre Produktivität ist aber eine begrenzte. Sie ist nicht auf die Schaffung von Vorstellungsbildern gerichtet, sondern befaßt sich der Hauptsache nach mit dem gegebenen Stoffe, wenngleich nicht verkannt werden soll, daß auch Associationen mit Vorstellungen, welche der gewöhnlichen Geistesthätigkeit nicht zugänglich sind, dabei mit eine Rolle spielen. Dem Wesen nach aber versetzt eine solche Thätigkeit nicht in eine neue Welt, sondern läßt nur die alte in hellerem Lichte erscheinen.

Wiederholen zwar kann der Verstand, was da schon gewesen;
Was die Natur gebaut, bauet er wählend ihr nach.
Ueber Natur hinaus baut die Vernunft, doch nur in das Leere,
Du nur, Genius, mehrst in der Natur die Natur.

Schiller.

Das Ergebnis, dass sich die Erde um die Sonne drehe und nicht umgekehrt, gibt mir keine neue Welt. Es läßt mich nur erkennen, dass die Verbindungen, in welche ich meine Vorstellungen von Erde und Sonne gebracht hatte, keine richtigen waren. Mein Vorstellen ist berichtigt, nicht aber erweitert worden. Der Prozeß, welcher in der geistigen Bewegung vorgegangen ist, hat nicht den Stoff der Vorstellungen ergriffen, um ihn umzubilden, sondern nur seine Gliederung, um sie zu verbessern. Fragen wir daher den Denker: Mit welcher Welt hast du es zu thun? So wird er antworten: „Mit der gegebenen. Nicht ich bilde sie, sondern sie mich. Meine Tugend ist es, die Vorstellungen, mit welchen ich mich beschäftige, in möglichst unverrückbarer, jeder Abweichung entzogener, durch die Uebereinstimmung Aller beglaubigter Gestalt zur Aeußerung zu bringen. Der Stoff ist mir heilig. Mein Zuthun besteht nur darin, ihn besser zu erkennen, schärfer zu vergleichen, feiner zu zergliedern, ihn mit den Kategorien meines sich steigernden Denkens in entsprechendem Einklange zu erhalten." Es kommen bis ins Wunderbare gesteigerte Fähigkeiten des Kombinirens wie auch des Gedächtnisses vor und sind solche auch nicht selten verbunden mit krankhaften Zuständen des Geistes. Die Art der Produktivität, welche sich dabei kundgibt, ist aber von der Produktivität, welche dem künstlerischen Schaffen zu Grunde liegt, verschieden. Das Wesentliche jener Art von Produktivität ist, dass sie sich nicht von selbst ergiebt, sondern gleichsam erzwungen werden muß. Sie dient unmittelbar auf sie gerichteten Absichten und erfordert einen Willensaufwand, die entsprechende Thätigkeit hervorzurufen und festzuhalten. Die Absicht muß stets ein Ziel haben, welches sich schon in dem uns zugänglichen Vorstellungskreise findet. Sie wird ja durch eine bewußte Wahl bestimmt, daher sich ihre Gegen-

stände im Bewußtsein finden müssen. Auch die Bewegung der Willensthätigkeit in der Richtung des Zieles führt nur durch Vorstellungen, welche in der Bewußtseinsphäre schon vorhanden sind und aus ihr hervorgeholt werden, da es sich bei dieser Bewegung stets nur um die Erreichung von Zielen, also um den Durchgang von Ziel zu Ziel handelt.

Im Wesentlichen wird es also bei dieser Thätigkeit darauf ankommen, dass ich die Vorstellungen suche, welche ich brauche, nicht aber, dass Vorstellungen mich suchen. Es bedarf nicht der Annahme einer mein bewußtes „Ich" überragenden Macht, um eine solche Thätigkeit zu erklären. Es geschieht nichts an und in mir, was nicht ich geschehen mache, mein bewußtes Wollen ist es, welches sich in diesem Geschehen offenbart und wiedererkennt, also gerade jener Faktor, welcher es verursacht, dass sich eine bestimmte Vorstellungssumme auf sich selbst bezieht, daher jede außer diesem Zuge liegende Einflußnahme abwehrt. Das Bewußtsein verhält sich dabei aktiv und nicht passiv. Es will etwas werden machen, es will aber nicht, dass an ihm etwas werde.

Wir sind damit an dem Punkte angelangt, das wissenschaftliche Streben von dem künstlerischen Schaffen zu scheiden. Auch dort wo das Erstere sich dem Letzteren zu nähern scheint, ist es in seinem Wesen von diesem verschieden. Allerdings greift ein Segment der Sphäre wissenschaftlicher Thätigkeit über in die Sphäre künstlerischer Produktion, wie auch das Kunstschaffen einer bewußten auf Reflexion beruhenden Mitthätigkeit bedarf. Keine ist aber mit dieser ihrer Hilfsthätigkeit im Mittelpunkte ihres Wesens. „Die Kunst hört, genau genommen, von da an Kunst zu sein, auf, wo sie als Kunst in unser reflektirendes Bewußtsein tritt," sagt mit Recht Richard Wagner (IX. S. 105.). Seiner Ansicht nach, gehören die zwei Jahrtausende, die seit dem

Untergange der griechischen Tragödie bis auf unsere Tage verflossen, der Philosophie und nicht der Kunst an. (III. S. 17). Die heutige Zeit, deren materialistische Tendenz der sogenannten Außenwelt ein geradezu ertödtendes Gewicht der produktiven Thätigkeit des Innern gegenüber beilegt, feiert förmliche Triumpfe der Wissenschaft über die Kunst.[1]) Die wiederholt zu Tage getretene Anschauung, die Wissenschaft habe an Stelle der alternden Kunst zu treten und gleichsam da fortzusetzen, wo jene aufhört, legt dar, wie sehr das Verständnis für das Wesen der Kunst abhanden gekommen ist. Es lebt fast nur noch im Künstler selbst und im naiv genießenden Volke. Hier wird es freilich — so hoffen wir — nie untergehen. „Wo einst die Kunst schwieg, begann die Staatsweisheit und Philosophie: wo jetzt der Staatsweise und Philosoph zu Ende ist, da fängt wieder der Künstler an" lautet das Motto R. Wagner's zu seiner Schrift „Die Kunst und die Revolution" und im „Kunstwerk der Zukunft" sagt er: „Würde das bewußte, willkürliche Denken das Leben in Wahrheit vollkommen beherrschen, könnte es sich des Lebenstriebes bemächtigen und ihn nach einer andern Absicht, als der der Nothwendigkeit, des absoluten Bedürfnisses verwenden, so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufzugehen, und in der That hat die Wissenschaft in ihrem überspannten Hochmuthe von solchem

[1]) Einer der krassesten Auswüchse dieser Art kommt wohl in den Worten des Vivisektors Cyon zu Tage: „Und das Gefühl, welches der Physiologe empfindet, wenn er aus einer unheimlich aussehenden, mit Blut und zerstörtem Gewebe gefüllten Wunde irgend einen feinen Nervenzweig hervorholt, und durch Erregung eine Funktion ins Leben ruft, die schon erloschen war, diese Empfindung hat vieles mit derjenigen gemein, welche den Bildhauer beseelt, wenn er aus einer ungeformten Marmormasse schöne lebendige Formen herausbildet." („Methodik der physiologischen Experimente," Gießen, 1876.)

Triumphe geträumt". — „Dass sich aber dieser wüste Traum nicht verwirkliche, dafür sorgt die Macht dieses Lebenstriebes selbst, die, jemehr zurückgedrängt, desto gewaltiger hervorbricht, um sich als alleinige Quelle alles Daseins kund zu geben, diese Macht, welche in ihrer edelsten Entfaltung uns als Kunst entgegentritt; denn das wirkliche Kunstwerk ist die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben".[1]) Der Maler Anselm Feuerbach schreibt: „Die Kunst übersetzt die göttliche Schöpfungskraft ins Menschliche; die Wissenschaft reproducirt das Geschaffene im Geiste. Kann man sich eine größere Verschiedenheit der Aufgabe denken? Die Eine sucht das Wesen in der Erscheinung, die Andere die Erscheinung im Wesen, die Eine gestaltet, die Andere zerlegt; sie sehen nach verschiedenen Richtungen und sprechen verschiedene Sprachen, und doch sollen sie, der alten Dame Kultur zu Liebe Arm in Arm wandeln bis ans Ende der Dinge." („Ein Vermächtnis", S. 167.) Nach Grillparzer unterscheiden sich Wissenschaft und Kunst von einander, „wie eine Reise und eine Spazierfahrt. Der Zweck der Reise liegt im Ziel, der Zweck der Spazierfahrt im Weg." (IX. 100.) Auch Schiller ist zu dem gleichen Ergebnisse gekommen, wie seine Worte, in einem Briefe bezeugen: „Sie müssen sich nicht wundern, wenn ich mir die Wissenschaft und die Kunst jetzt in einer größeren Entfernung und Entgegensetzung denke, als ich vor

---

[1]) Die Kunst vermehrt nach Schillers oben zitirten Worten die Natur in der Natur. Die im Wesen gleiche Anschauung vertritt Kant, wenn er sagt: „Kunst wird von der Natur, wie Thun (facere) vom Handeln oder Wirken überhaupt (agere) und das Produkt oder die Folge der ersteren als Werk (opus) von der letzteren als Wirkung (effectus) unterschieden." („Kritik der Urtheilskraft", herausgegeben von J. H. Kirchmann, S. 164,) und S. 169: „Genie ist die angeborene Gemüthsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt."

einigen Jahren vielleicht geneigt gewesen bin. Meine ganze Thätigkeit hat sich gerade jetzt der Ausübung zugewendet. Ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe bei seiner Ausübung gefördert wird."

Unter allen wissenschaftlichen Bestrebungen scheint sich der künstlerischen Produktivität am meisten die Thätigkeit des Philosophen, soferne sie nicht ausschließlich kritisch ist, zu nähern. Der Philosoph hat sich einen umfassenden Stoff anzueignen, was keine produktive Thätigkeit in unserem Sinne genannt werden kann. Sein Denken muß sich dieses Stoffes bemächtigen, ihn ordnen und gliedern und auf einen einheitlichen Gedanken zurückführen. Auch das ist keine produktive Thätigkeit. Damit ist aber auch die Aufgabe des Philosophen nicht erschöpft. Er hat, wie Schelling sagt, den Gedanken des Schöpfers nachzudenken. In seiner Vorstellung ergiebt sich der Stoff in der ihm eigenen Anordnung als das Produkt schöpferischen Denkens. In dieses löst er ihn auf, um ihn gleichsam neu zu dem zu schaffen, als was er sich darstellt. Im Stoffe verfolgt er das schöpferische Denken in seinen Gliederungen und Verzweigungen; seinem Streben aber, den Schöpfungsakt zu verstehen, kann dies nicht genügen. Nicht das Ergebnis allein soll sich ihm darstellen, sondern auch den Impuls, welchem es entsprungen ist, will er in sich erwecken. Wie das eine nur sehr beschränkt, kann der andere nur ein leiser, kaum vernommener Nachhall des göttlichen Schaffens sein. Er wird aber vernehmbar in der Brust des Philosophen, erfaßt die trägen Vorstellungsgruppen, durchzieht sie mit warmem Lebenshauche, hebt ihn hinaus über die automatische Bethätigung bei ihrer Verwendung, läßt das Leben, welchem sie ihren Ursprung und ihre Gliederung verdanken, wieder in ihm wirksam werden und schafft sie so gleichsam neuer-

lich von innen heraus. Die Wirksamkeit des Impulses in ihm drängt ihn aber nicht zu neuen Formen und Gestaltungen. Er will nicht neu schaffen oder umschaffen, sondern das Geschaffene in seinem Werden, oder besser gesagt, in seinem Gewordensein belauschen. Dieses Gewordensein soll sich ihm in seinem Werden erschließen. So bekundet sich der Geist des Philosophen nicht in der Auffassung und Anordnung einer großen Zahl von Einzelheiten, sondern vielmehr in der Gabe der raschen, unbewußten Zusammenfassung. Dabei ist sein Impuls voreilig, er übt seine Macht, ohne die bewußte Erfassung des ganzen Stoffes abzuwarten. Ehe er die Ergebnisse beherrscht, wird er von seinen Ideen beherrscht. Die Ideen entspringen dem stürmischen Schaffensimpulse, welcher ihn bedrängt; dieser macht sich mit Ungestüm geltend, bekundet die Freude seiner freigewordenen Bethätigung dadurch, dass er, was sich ihm zu Gebote stellt, schöpferisch erfüllt und so eine Welt in seinem Geiste gestaltet, ohne die allerdings undenkbare Voraussetzung abzuwarten, dass sich ihm alle erforderlichen Elemente dazu unterwerfen.

Das Bedeutsame dabei ist nun, dass er eben die gegebene Welt wieder gestalten will, dass er in seiner schöpferischen Thätigkeit sie erklären will, dass er gleichsam seinen philosophirenden Geist zum Ausgangspunkt, nicht einer eingebildeten, willkürlich erweckten, sondern der Welt, wie sie vor seinen Sinnen steht, machen will.

Wenn nun gleich der schöpferische Impuls den Philosophen an die Quelle aller Wahrheit geführt hat, so beansprucht seine Absicht auch die Uebereinstimmung seiner flüssigen Ergebnisse mit der starren Wirklichkeit. Nicht er darf Schöpfer einer Welt sein, sondern in ihm soll der Schöpfer der bestehenden Welt wach geworden sein. Wollte

man ihn einen Künstler nennen, so müßte man sagen, sein Kunstwerk sei diese Welt. Das wäre nun freilich das Höchste. Aber dieses Kunstwerk ist eben doch nur eine Copie, und zwar eine recht unvollkommene Copie.[1])

Die eigentliche Thätigkeit des Philosophen ist stets die Synthese. Die Analyse führt ihm den Stoff zu, dessen sich sein Geist schöpferisch zu bemächtigen hat. So lange er aber analysirt, ist er nicht Philosoph. Den Eindrücken der Außenwelt stürmt sein Geist gestaltungsfreudig entgegen, ihnen zu geben, was sich dem analysirenden Blicke entzieht, den schöpferischen Hauch, in welchem sie von innen aus zu jener Welt werden sollen, als welche sie sich von außen darstellen. Die Ergebnisse des Philosophen lassen sich nicht erklettern, sondern nur erfliegen. Es gibt wohl analysirende Philosophen; eine analytische Philosophie ist aber ein Widerspruch in sich. Spärliche Kenntnisse können, vom Schöpfungsdrange des philosophischen Geistes erfüllt, zu einem die Geister bezwingenden Systeme werden; niemals aber vermag die größte Summe von Wissenselementen die Macht des weltgestaltenden Gedankens zu ersetzen.

In der geschilderten Eigenheit verfällt der Philosoph

---

[1]) E. v. Hartmann spricht einen ähnlichen Gedanken aus, wenn er sagt: „die kritische Kontrole durch den Seitenblick auf die parallel laufende Ausdrucksweise der Wirklichkeit gehört offenbar nicht zum Wesen der künstlerischen Production und ästhetischen Perception, sondern zu ihrer menschlichen Schwachheit und Bedürftigkeit, zu ihren reflexionsmäßigen Vorbereitungen und Nachhilfen, kurz zu den Krücken, welche die gelähmten Flügel ersetzen sollten. Das absolute künstlerische Genie, das es nicht gibt und nicht geben kann, müßte die Welt des Augenscheines vermittelst unbewußten Hellsehens ebensogut idealiter erschaffen können, ohne sie je gesehen zu haben, wie das absolute Genie des Weltschöpfers dies mit seiner Welt realiter gethan hat" u. s. w. („Aesthetik," II. S. 29.)

einem unlösbaren Widerspruche. Er will schaffen, das Geschaffene soll aber nicht sein Produkt, sondern die schon bestehende Welt sein. Er wird uns daher stets etwas schuldig bleiben: Entweder an Uebereinstimmung seiner Schöpfung mit den Erscheinungen der Wirklichkeit, oder an schöpferischem Hauch seines Geistes.

Wir sehen so den Philosophen an der halb verschlossenen Pforte des Künstlertums stehen. Der Eingang durch dieselbe würde ihn dem entziehen, wornach sein bewußtes Streben gerichtet ist, die Abkehr würde ihn aber der Zaubermacht verlustig machen, welche anzuwenden er sich gedrängt fühlt. Dieser unlösbare Widerspruch ist die Ursache vieler verderblicher Irrthümer, welche mit der dunklen Macht eines inneren Dranges ausgerüstet, bei der Unfähigkeit, zu gestalten, zerstörend ins Leben eingegriffen haben. Auf die Macht dieses Dranges läßt sich der Einfluß zurückführen, dessen sich Religionsstifter erfreuten, auf den geschilderten Widerspruch das Unheil, welches ihre bestgemeinten Ideen im Gefolge hatten.

Diesen Einfluß zu erklären, sei uns ein flüchtiger Rückblick auf seine Vorbedingungen gestattet. Bei auf niedriger Kulturstufe stehenden Völkern überwiegt, wie bei Kindern, die Phantasie den Erkenntnistrieb.[1]) Gegenstände, welche an sie herantreten, werden ihnen nicht so sehr Anregung zur Erforschung als vielmehr Anstoß zu schöpferischer Thätigkeit. Die Erscheinungen der Natur erfahren in ihrem Geiste eine eigene Umwandlung, welche auf einen regen Schaffenstrieb hindeutet, dessen Eingebungen sich selbst die Sinne willig fügen. Die Vorstellungen sind noch in weiche-

[1]) Der Schmuck ist älter als die Kleidung, der Sinn für das Schöne also älter, als der dem begehrenden „Ich" entspringende für Anstand und Sitte.

rem Flusse, die Bahnen, welche Eindrücke im Organismus der Seele zu durchlaufen haben, noch nicht so scharf gezogen, noch nicht so starr begrenzt, jeder Eindruck trifft noch ins Innere der Lebensthätigkeit, sie zu starker Reaktion erweckend; die Seele fühlt sich in ihrer Thätigkeit den herandrängenden Erscheinungen gegenüber, sie macht sich als gestaltende Macht geltend. Eine ungebundene Vorstellungswelt schießt in üppigen Formen an die Oberfläche. Naturerscheinungen werden als lebendige Wesen gedacht, der Himmel, die Erde, das Meer, Sonne und Mond, Bäume, Felsen und Quellen. Sie werden dem Betrachtenden dadurch verständlich, dass er ihnen seine Gestalt verleiht, in sie sein Fühlen und Denken verlegt und sie mit einem dem seinigen ähnlichen Wollen und Begehren ausrüstet. So eignet er sich die Natur an, indem er sie mit seinem inneren Wesen in eine Beziehung des Mitfühlens bringt.

Der Widerspruch seiner Phantasiegestalten mit den von außen wirkenden, die Sinne zwingenden Eindrücken der Natur muß sich aber bald bemerkbar machen. Und nun ist es eigenthümlich, dass der auf solcher Stufe Stehende sich sträubt, dem, was seine Sinne ihm aufdrängen, Recht zu geben. Er setzt der brutalen Gewalt der Eindrücke, mit welchen ihn die Außenwelt bestürmt, seine selbstgestaltende Macht trotzig entgegen; er schafft sich Götzen, um in ihrem Bilde die Gewalten der Natur zu verehren, zu fürchten und zu lieben. Der geschnitzte Götze gilt ihm mehr, als die lebendige Natur, denn jener hat, wenngleich als Mißgestalt, seinen Ursprung in seinem gestaltenden Geiste gefunden, während diese, innerlich nicht mehr erfaßt, als ein Fremdartiges sich seinem Mitempfinden entzieht. Dieser unbewußte Trotz der schaffenden Seele erklärt die Verehrung, welche hölzernen und steinernen Bildnissen gezollt wurde,

die Macht, welche man ihnen zuschrieb. Nicht ein zielbewußter und gewollter Kampf des Geistes gegen die Natur tritt damit in die Erscheinung; Ahnungen und dunkle Gefühle, welche sich bis zum wildesten Fanatismus steigerten, nährten ihn und unterhielten sein Feuer, um es endlich einem edleren Wirken dienstbar zu machen. Im Wesen hat aber dieser Kampf keine andere Bedeutung, als dass sich der Geist, freilich in mißverstehender Weise, als eine produktive Macht gegenüber den seine Receptivität in Anspruch nehmenden Eindrücken der Außenwelt erhalten wollte, dass er sich gegen die Trägheit wehrte, welche ihn unter die Botmäßigkeit einer ihm fremd gewordenen, ihn nur äußerlich berührenden Welt zu zwingen drohte.

Die ersten rohen Bildnisse der erwähnten Art waren der Anfang der bildenden Kunst. Die schöpferische Macht, von welcher sie Zeugnis geben sollten, ihnen einzuhauchen, und so Natur und Geist in ihnen wieder zur Versöhnung zu bringen, sollte ihre Aufgabe werden. An die Stelle des Götzen trat das Gebilde der Kunst; an die Stelle des stummen Zeugen der redende; das Idol wurde zum Ideal.

Wir werden aber begreifen, dass an diese Entwicklung nicht nur der künstlerische, sondern auch der philosophische Geist anzuknüpfen Anlaß fand, ja, dass sie den letzteren die günstigsten Vorbedingungen zu rascher Besitznahme der Gemüther gewährte. Es erklärt sich damit der die Wirksamkeit wissenschaftlicher Entdeckungen weit überragende Einfluß religiöser Systeme. Im Glauben zieht sich der Geist auf ein den bestimmenden Einflüssen der Außenwelt entzogenes, seiner Selbstherrlichkeit eigenes Gebiet zurück. In ihm sucht sein dunkler Drang zu wahren, was ihm so heilig, so mächtig dünkt, die weltschaffende Macht des Geistes. Ihre in der wirklichen Welt bedrohte Wirk-

samkeit versetzt er in eine geoffenbarte. Der Glaube will das Göttliche retten, geschähe es auch auf Kosten der Wirklichkeit; das ist seine, in unserer kritischen, nüchtern analysirenden Welt so sehr verkannte Bedeutung.

Die bis nun in diesem Abschnitte aufgezählten Bethätigungen konnten wir nur mit Einschränkungen als produktive bezeichnen. Wir haben nämlich als das uns wesentliche Merkmal der Produktivität in unserem Sinne erkannt, daſs der Akt des Producirens ins Bewuſstsein treten müſse; nicht zunächst das Produkt als solches, das Gewordene ist Gegenstand unseres Interesses, sondern der Zustand des Producirens, das Werden. Im ersten schlieſsen wir nur auf eine vorhergegangene Thätigkeit des Produzirens; wie aber jenes Hervorbringen, in welchem sich der Hervorbringende nicht als den Ursprung des Hervorgebrachten fühlt, nichts mit der Produktion in unserem Sinne, so hat auch dieses Schlieſsen nichts mit dem Genusse der Produktion, wie wir ihn auffassen, gemein. Diese Vorgänge wären auf ein Gebiet verpflanzt worden, auf welchem sich Producieren und Genieſsen, wie wir es meinen, nicht abspielen, auf das des reflektirenden Verstandes. Allerdings ist, wie dargelegt worden ist, dieses Gebiet nicht scharf abgegrenzt; aber sein Mittelpunkt ist ein anderer; in ihm unterscheidet es sich dem Wesen nach von dem Gebiete, welches Gegenstand unserer Untersuchung ist.

Die Erscheinungen des Traumes und der krankhaften Geisteszustände haben gelehrt, daſs dem Geiste eine viel umfassendere Wirksamkeit zugedacht ist, als diejenige, welche er unter gewöhnlichen Verhältnissen zu entfalten pflegt. Die Bedingungen, unter welchen ihm jene gegönnt ist, sind eigenthümlicher Natur. Während ihm der Kreis von Vorstellungen, mit welchen er im gewöhnlichen Leben zu thun hat,

von außen gegeben scheint, so, dass er sich einer besonderen Thätigkeit, sie in sich wachzurufen, nicht inne wird, zeigt sich sein Vorstellungsleben, je mehr es sich von diesem Kreise entfernt, desto mehr von einem äußeren Zwange unabhängig, desto mehr als Produkt einer freien Thätigkeit. Träume, Illusionen, Wahnvorstellungen pflegt man Gebilde der Phantasie zu nennen. Sie sind Geschöpfe, an deren Schaffung wir einen Antheil zu haben vermeinen, einen größeren mindestens, als an den Eindrücken der Außenwelt. Wir belauschen sie in ihrem Werden und kennen eine äußere Nöthigung nicht, welcher sie etwa ihren Ursprung verdanken. Wir „bilden sie uns ein“, ein anschaulicher Ausdruck, welcher sagt, dass wir selbst die Bildner seien und dass wir die Bilder nach innen bilden, dass also unsere Bildnerthätigkeit sich mit keinem äußeren Stoffe behilft. Sie zeigen sich uns als Gebilde der Laune und Willkür, keinem uns bekannten, uns bewußt beherrschenden Gesetze unterthan, wobei es uns freilich überraschen muß, dass im letzten Grunde doch nicht wir selbst das Subjekt dieser Laune und Willkür sind. Es geht ein Schaffensprozeß in uns vor, und, da wir gewohnt sind, jeden inneren Vorgang auf uns selbst, nämlich auf jenes „Ich“ zurückzuführen, welches durch unser Selbstbewußtsein umschrieben ist, so muthen wir jenes Schaffen uns selbst, oder wie man sich auszudrücken pflegt, unserer Phantasie als einer uns, den Wachenden und Bewußten, zugeschriebenen Geisteskraft zu, welche gewissermaßen in solchen Zuständen unsere Geschäfte in ihrer eigenen Weise besorge.

Es wird nicht viel Beobachtungsgabe dazu gehören, Vorstellungen, welche blos unserer individuellen Laune und Willkür entspringen, von Gebilden der Nacht zu unterscheiden, welche uns ohne unser absichtliches Zuthun beschlei-

chen oder überfallen und uns durch ihre Eigenthümlichkeit, ihre Mannigfaltigkeit, ihre Neuheit in Staunen, nicht selten auch in Furcht versetzen. Keine Absicht vermöchte diese hervorzubringen; im Gegentheil entziehen sie sich jeder Absicht und fliehen in dem Maße, in welchem diese kund wird. Durch sie wird der Nüchternste zum Schwärmer, der Verständigste zum Phantasten.

Unsere Willkür vermag Vorstellungen verschiedener Art zu erzwingen, welche sich ohne einer gewissen, von ihr in Anspruch genommenen Anstrengung nicht ergeben würden. Sie mögen neu, das heißt, von bekannten Geschöpfen verschieden scheinen und dennoch sind sie nicht Produkte wirklichen Schaffens. Wo die Kunst sich mit solchen Ausgeburten bereichern will, da bekundet sie, dass an die Stelle der Schöpfungskraft die Ohnmacht der Erschöpfung getreten ist. Der Geist bedient sich bei ihrer Erzeugung eines zu Tage liegenden Materiales; er bethätigt sich nicht in der Hervorholung eines solchen, entbehrt daher auch der Rückwirkung, sich seiner als eines sich bethätigenden Wesens, sich der lebendigen Kraft in sich, inne zu werden. Seine Thätigkeit ist nur ein Combinationsspiel, welches mit der Thätigkeit des Verstandes das gemein hat, dass es sich mit fertigen, starr gewordenen, dem Schöpfungsprozesse entzogenen Vorstellungen befaßt. Unterschieden ist aber diese Thätigkeit von der Verstandesthätigkeit dadurch, dass ihr die Ziele fehlen, welche dieser ihren Werth verleihen. Sie entläßt die Vorstellungselemente aus dem Zwange logischen Verbindens, ohne ihnen zu gestatten, sich tiefer liegenden, jedes absichtliche Wollen zurückweisenden Gesetzen des Verbindens zu unterwerfen. Sie ist daher der unproduktivste Müßiggang und noch schlechter, als dieser, soferne sie sich anmaßt, einen Werth und gar etwa den einer Schöpfungsarbeit zu haben.

Wer im Kunstschaffen eine Thätigkeit solcher Art erblickt, der hat recht, wenn er ihm jede Bedeutung abspricht, ja, wenn er es für ein zu bekämpfendes Laster hält. Leider hat man in der That von manchen Seiten das Wesen der Kunstbethätigung nicht tiefer gefaßt.

Welcher Natur ist nun der Vorgang, der gewissen Hervorbringungen den Charakter verleiht, welchen wir dem Kunstwerke zuschreiben wollen? Mit anderen Worten: Wie gelangt der Künstler dazu, mit Vorstellungen zu arbeiten, welche sein Werk von Hervorbringungen blos combinatorischer Thätigkeit wesentlich unterscheiden?

Die Betrachtung der Zustände des Traumes und psychischer Störungen werden uns zur Lösung dieser Frage den Schlüssel geben. Diese Zustände haben uns in eine Welt von Vorstellungen geführt, welche dem Tagesleben entrückt sind. Sie haben, möchte ich sagen, den Vorstellungsprozeß an einer anderen Stelle in Fluß gebracht, als an welcher er sich im Tagesleben abzuspielen pflegt. Sie haben sich produktiv gezeigt, denn sie haben den Zwang gebrochen, unter welchem sich im Tagesleben Vorstellungen in gewohnten, ausgefahrenen Bahnen wieder und wieder in gleicher Weise zu erzeugen pflegen, ohne daſs uns bei ihrer gewohnheitsmäßigen Hervorbringung das Gefühl unserer Selbstthätigkeit zum Bewußtsein käme; sie haben uns gelehrt, daſs es nur eine Täuschung ist, zu glauben, das Vorstellungsleben falle zusammen mit dem, was sich als unseren individuellen oder ererbten Absichten und Zwecken dienlich, gleichsam von uns beherrscht zeigt, und scheinbar unserer Botmäßigkeit unterworfen, sich unseren Winken gefügig erweist. Nicht der Vorstellungsinhalt ist beschränkt und abgegrenzt, sondern der ihn beherrschende Einzelwille zieht ihm Schranken; nicht jener bestimmt unsere Individualität als eine Los-

lösung von Anderen, als eine Vereinzelung, sondern dieser; nicht in jenem findet das individuelle Ich seinen Schwerpunkt, sondern in diesem. Weil du es sein willst, bist du beschränkt, bist du ein Einzelwesen, bist du abgesperrt von der Unendlichkeit des die Welt erschöpfenden Vorstellungslebens, bist du nicht Theilnehmer am Prozesse des unversiegbaren Allschaffens, bist du, wie Goethe sagt, Sklave dessen, was du geschaffen. Sage dich los von den Absichten und Zielen deines Individuums und der Bann, welcher die dir eigen gewordene Welt umklammert und ihr die Blutzufuhr aus dem Allleben absperrt — dieser Bann ist gebrochen, die ewig schöpferische Macht wird auch in dir wieder lebendig, Bilder und Gestalten ins Dasein rufend, denen du einen andern Ursprung zuschreiben mußt, als aus dem, was du deine Wirksamkeit zu nennen pflegst, aus deiner Absicht und Willkühr.

Die Möglichkeit dieses sich Lossagens ist aber keine so leichte. Wir haben sie uns in Zuständen gewährt gefunden, welche unser Wollen gleichsam überwältigen und ihm die Richtuug, welche es genommen und in welche es unser Vorstellungsleben mitgerissen, zeit- oder theilweise versagen. Das Gemeinsame an diesen Zuständen ist die erzwungene Abkehr vom Tagesleben, das Verschließen der Organe, welche die Verbindung mit demselben herstellen. Wir haben erfahren, daſs damit stets auch eine Einbuße verbunden ist, welche es mit sich bringt, daſs der von diesen Zuständen Befallene der Ausbeute ganz oder mindestens theilweise verlustig wird, welche sie zu bieten vermöchten. Diese Einbuße besteht in nichts Geringerem als in dem Verschwinden, dem Zerfallen oder mindestens in der Abschwächung des „Ich“ selbst, welches geeignet wäre, die Errungenschaften jener Zustände ins Leben zu retten, sie für dieses fruchtbar zu machen.

Des Künstlers Vorrecht ist es allein, in jene dem nüchternen Auge verschlossenen Tiefen hinabzudringen, ohne dem Fluche zu verfallen, welcher es dem, der sie schaut, verwehrt, wieder zu den lichten Höhen des Tages zurückzukehren.

Wie erklärt sich diese eigene Befähigung des Künstlers? Wenn wir zunächst nach der Ursache fragen, welche ihm das Innenleben erschließt und seine Vorstellungswelt zu einer von äußeren Zwecken unabhängigen Selbstherrlichkeit gelangen läßt, so werden wir nach den Erkenntnissen, welche uns Traum und Seelenstörungen erschlossen haben, zum Ergebnisse gelangen, dass dem Künstler die Fähigkeit eigen sein müsse, sich von der an die Zwecke des äußeren Lebens gebundenen Vorstellungsthätigkeit abzukehren, die Funktionen des sich dabei betheiligenden Seelenorganismns schweigen zu machen, sich den Eindrücken der Außenwelt zu entziehen, sich auf sich selbst zurückzuziehen. Der Künstler hat die Gabe, sich zu sammeln. Er befindet sich in einem Zustande der Entrücktheit. Dennoch verliert er dabei die Berührung mit dem äußeren Leben nicht. Während dasselbe den Träumer nur dumpf berührt und seinen Zusammenhang mit den Gestalten des Traumes kaum ahnen läßt; während es den Wahnsinnigen stört, weil es sich mit den Schöpfungen seiner Phantasie in keiner Weise zu versöhnen vermag — wirkt es auf die Natur des Künstlers mit voller Kraft und läßt ihn seine unerschöpfliche Fülle genießen. Verstehen wir uns nur recht! Wenn wir sagen, das Außenleben wirke auf ihn ein, so will damit nicht eine besondere Thätigkeit des Außenlebens gerühmt sein; es soll damit vielmehr eine dem Künstler selbst eigene Thätigkeit bezeichnet werden, ein lebhafteres Rückwirken auf Einwirkungen, ein leichteres und rascheres Erwachen des Eigengefühles bei jeder sich ergebenden Gelegenheit, ein stärkeres Betonen des Ich, welches sich den

Eindrücken gegenüber in seiner gestaltenden Macht zu behaupten sucht. Man sagt, das Gemüth des Künstlers müsse empfänglich sein; diese Empfänglichkeit darf man sich nun nicht als einen rein passiven Zustand vorstellen. Goethe's Worte:

Was man so Geist gewöhnlich heißt,
Anwortet, aber fragt nicht,

gelten in erster Linie vom Geiste des Künstlers. Im passiven Zustande empfangen wir nicht; dieser besteht in dem Verweilen bei Vorstellungen, welche dem Geiste eben gar keine oder eine sehr geringe, uns in unserem tieferen Eigenwesen nicht aufrüttelnde Thätigkeit zumuthen. Das Empfangen in unserem Sinne ist eigentlich ein Geben.[1]) Weil der Künstler dazu angelegt ist, sein Innenwesen reich und lebhaft zu bethätigen, darum wird ihm Alles, was ihn berührt, zum Anlasse dazu. Seine Außenwelt ist reich, weil er selbst sich in ihr reich fühlt. Seine Lust zu produciren, langt beständig nach Stoff; an solchem kann es ihm aber nie mangeln. Das Leben legt sich um seine Seele, sie, ich möchte sagen, an ihrer ganzen Fläche berührend; wo sie sich regt, da wird sie dieser Berührung inne, so, dass dieses Innewerden stets ein Zeugnis ihrer eigenen Thätigkeit ist. Wer wenig empfängt, der darf dies nicht der Kargheit an Anlässen, sondern nur seiner Unfähigkeit zur Last legen. Eben weil der Künstler ein regeres Innenleben führt, als Andere,

---

[1]) So faßt es auch R. Wagner auf, wenn er sagt: „Den künstlerischen unpolitischen Charakter bestimmt jedenfalls das Eine, dass er sich rückhaltslos den Eindrücken hingiebt, die sein Empfindungswesen sympatethisch berühren. Gerade aber die Macht dieser Eindrücke mißt sich wieder nach der Kraft seines Empfängnisvermögens, das nur dann die Kraft des Mitheilungsdranges gewinnt, wenn es bis zu einem entzückenden Uebermaße von Eindrücken erfüllt ist.“ („Eine Mittheilung an meine Freunde,“ IV., S. 306.)

ist er auch empfänglicher. Er giebt sich nicht hin jener Vorstellungswelt, welche sich von selbst darbietet, wenn die Fähigkeit oder der Antrieb mangelt, sich seine Welt aus innerer Kraft zu gestalten. Das Leben, mit welchem er es zu thun hat, ist also ein anderes, als das, welches der Trägheit übrig bleibt, wenn sie jede, die produktive Thätigkeit stärker in Anspruch nehmende Anstrengung meidet.

Des Künstlers Inneres zeigt sich geneigter und fähiger, als das des Alltagsmenschen, neue Vorstellungen zu erzeugen und die gewohnten Bahnen der alten zu durchbrechen. Es ist beweglicher, flüssiger, bildsamer. Jede der Anregungen, welche er empfängt, ist verbunden mit bei ihrem Anstoße laut werdenden Vorstellungen, welche den von außen veranlaßten Eindruck umspielen und umranken und ihn in ihr blühendes Leben hineinziehen. Darum kann man sagen: Der Künstler erlebt mehr, er sieht mehr als ein Anderer.[1]) Sein Sehen ist aber nicht ein leidender Zustand, sondern eine Thätigkeit. Sein Auge will mehr sehen, als ein anderes; er hat ein stärkeres Bedürfnis zu sehen, oder mit anderen Worten, Bilder auszugestalten, welche sich den Sinnen als Objekte darstellen. Er bedarf nicht des Antriebes, welcher den gewöhnlichen Menschen bestimmt, seine Aufmerksamkeit auf die Außendinge zu lenken, um damit Zwecken und Absichten zu entsprechen, die entweder bewußt oder unbewußt sich zu ihrer Verfolgung der Sinne bedienen. Er meidet vielmehr diesen Antrieb, um seine Kraft andern Antrieben zu Gebote zu stellen.[2]) Der Künstler schafft daher schon in dem Augen=

---

[1]) „Blick haben ist doch das erste Erfordernis bei aller Theorie des Schönen in der Kunst,“ sagt Fr. Th. Vischer. („Altes und Neues,“ S. 332.)

[2]) Köstlin sagt, das künstlerische Wollen sei thätige Muße. („Aesthetik“ S. 18.)

blicke, in welchem er sieht. Er ist thätig, denn die Vorstellungen, welche ihm im Akte des Sehens entstehen, sind nicht blos solche, welche schon bereit liegen, um bei jedem geringen Anstoß zu erwachen und sich gewohnheitsmäßig zu Diensten zu stellen, sondern sie sind neu sich bildende, sind Zeugnisse eines, die gewohnten, starr gewordenen Vorstellungskreise durchbrechenden Schaffensdranges. Der Künstler sieht daher nicht blos, er schaut. Das gewöhnliche Sehen ist etwas Passives, das Schauen etwas Aktives. Mit Recht sagt Fr. Vischer: „Das Schauen ist vom Beseelen nicht zu trennen.“ Wenn uns das Gesehene als ein Objekt erscheint, zu welchem wir nur in eine äußere Beziehung treten, so ist das Geschaute dem Künstler ein sich in ihm abspielender Prozeß. Sein Schauen ist ein Schaffen. Der Sprachgeist, welcher diesen beiden Begriffen lautverwandte Worte leiht, hat dies längst erkannt.

Solcher Art ist der Genuß des Naturschönen. Im Auge des Betrachtenden erst wird die Natur ein Schönes. Nicht ein Schein blos ist dieses Schöne, sondern ein Schauen, nicht ein Empfangen blos, sondern ein Geben. Im Schauen genießt der Schauende sein Subjekt; eben weil sich sein Subjekt bei der Aufnahme des Objektes in Anspruch genommen fühlt, ist ihm dieses nicht gleichgiltig. „Im ästhetischen Genießen findet der Mensch seine ganze Persönlichkeit, sein centrales Ich betheiligt, er ist aus seinen Tiefen, seinem quellenden Mittelpunkte dabei thätig,“ sagt Dr. Joh. Volkelt, („Der Symbolbegriff in der Aesthetik.“) Nicht erst durch den Umweg der Vermittlung eines Zweckes, der Tauglichkeit für eine Absicht wird ihm das Objekt interessant; sein Interesse an demselben ist andere Natur; es ist das sogenannte ästhetische Interesse. Man wird dabei den Ausdruck „ästhetisch“ auf αἰσθάνομαι in der Bedeutung „empfinden“ zurückzubeziehen

haben, womit eine Inanspruchnahme des aufnehmenden Wesens ausgedrückt ist, welche dem Begriffe unseres „Schauen" gleichkommt.[1]) Das Schöne wird empfunden; es liegt nicht im Objekte, sondern im Subjekte, es wird geschaffen, es ist nicht bloß Erscheinung, sondern Schöpfung.

Der Uebergang vom empfundenen Objekte zum begriffenen wird durch eine Loslösung des Objektes vom Subjekte gekennzeichnet. Das begriffene Objekt an sich wird dem Subjekte gleichgiltig; es vermag für dieses nun nur in anderer Art ein Gegenstand des Interesses zu werden: dadurch, dass es bestimmten Zwecken desselben dienstbar wird. Durch das auf solche Zwecke gerichtete Begehren tritt es wieder in eine Beziehung zur inneren Thätigkeit des Subjektes, welche aber ganz anderer Natur ist, als die oben geschilderte des künstlerischen Schauens. Je weiter zurück wir die Entwicklung der Menschen verfolgen, desto inniger verbunden finden wir ihr Innenleben mit den Eindrücken der Natur, desto mehr erscheinen diese subjektivirt. Die Sprachforschung lehrt uns, dass die Sprache ihre Anfänge auf menschliche Bewegungen zurückführt.[2]) Zeitwörter gehen den Hauptwörtern voran. Wir beobachten darin den Entwicklungsgang des Vorstellungslebens. Erscheinungen im Subjekte waren die ersten Gegenstände sprachlichen Ausdruckes. Ihre Verdichtung zu den starren Vorstellungen, welche den Hauptwörtern zu Grunde liegen, ist ein Problem, nicht nur der Sprachwissenschaft, sondern auch der Philosophie. „Alles dieses war unentwickelt, es wurde entwickelt durch Gestalt und Namen" heißt es in „Aitarega-aranjaka Upanishad." Die Natur erschien den

---

[1]) Empfindung bedeutet nach Max Müller, („Das Denken im Lichte der Sprache," S. 17) eine **Thätigkeit** und die Wirkung dieser Thätigkeit.

[2]) L. Geiger, „Der Ursprung der Sprache," S. 152.

Menschen in der frühesten Zeit als eine Summe von Vorgängen in ihnen selbst. Das an und in ihnen Vorgehende trat zunächst in ihr Bewußtsein. So war die Natur ein Theil von ihnen, war in ihnen lebendig, mit ihrem Leben auf das Innigste verbunden. Die Eindrücke der Natur erscheinen ihnen mehr als Aktionen wie als Reaktionen. Die Projicirung solcher Eindrücke in ein gleichgiltiges Außenleben ist erst ein Ergebnis fortgeschrittener geistiger Entwicklung. Diesem Prozesse gegenüber, in welchem das Gefühl der Selbstthätigkeit des Subjektes immer mehr in den Hintergrund gedrängt wurde, war die Kunst berufen, die Selbstherrlichkeit des Subjektes wieder zur Geltung zu bringen. Es wäre daher ein Irrtum, zu meinen, die ersten Aeußerungen der Kunst seien Zeichen der erwachenden Kunstanlage. Sie sind vielmehr Zeichen der versinkenden Kunstanlage, welche sich durch besondere Anstrengung in den Aeußerungen, der Kunst zu erhalten sucht. Wenn die Griechen keine Landschaftsmalerei haben, wenn die Sänger des Mittelalters in Wort und Vers wenig Kunde geben von den Landschaften, welche sie durchzogen, und denen sie gewiß einen großen Theil der Anregungen zu ihren Dichtungen verdankten, so deutet dies ebensowenig auf mangelnden Sinn für das Naturschöne hin, als es auf mangelnde musikalische Anlagen schließen läßt, wenn die Alten sich keiner vollendeten Notenschrift bedienten. Wo der Reiz der Landschaft ungerufen in Aller Seele lebt, da bedarf es keines Mittels, ihn durch Steigerung und Concentration künstlich ins Leben zu rufen; wo noch jeder Hauch und jeder Laut Musik ist, da bedarf es keiner bestimmten Vorschriften und Zeichen, ihnen den Charakter der Musik zu verleihen.

Wenn wir den Keim der künstlerischen Anlage in die Fähigkeit des Schauens verlegt haben, so wird man begreifen,

warum auch jene Bethätigung, welche nur n der Wiedergabe von Geschautem, also scheinbar nur in der Nachbildung von Gegebenem besteht, eine künstlerisch produktive genannt werden kann. Auch der Landschaftsmaler, dessen Kunst sich auf die Nachbildung von Naturgegenständen zu beschränken scheint, auch der Portraitmaler, dessen Tugend es ist, den Formen und Linien der Natur so nahe als möglich zu kommen, sind produktiv, wenn ihre Werke Anspruch auf Kunstbedeutung erheben sollen. Nichts wäre irriger, als das Wesen ihrer Kunstbethätigung in die Nachahmung zu verlegen.[1]) Dies mögen sich vor Allem jene klar machen, welche mit einer Zähigkeit, die vor keiner Absurdität zurückschreckt, an der Behauptung festhalten, die Kunst sei überhaupt ihrem Wesen nach Nachahmung, eine Anschauung, welche bereits im ersten Abschnitte berührt wurde. Wie ferne stehen selbst die oben erwähnten, der Nachahmung gewiß am nächsten kommenden Kunstarten schon in ihren äußeren Erscheinungsformen der Nachahmung! Das auf die Fläche gezauberte Bild des Landschaftsmalers ist an sich dem Urbilde der Natur so unähnlich, als möglich. Durch eine Täuschung nur wird der Eindruck der Aehnlichkeit hervorgerufen; diese Täuschung ist aber nur dadurch möglich, dafs eine noch dazu sehr verwickelte entgegenkommende Thätigkeit des Beschauers

[1]) Fechner erzählt von einem Portraitmaler, der sein Verfahren folgendermaßen beschreibt: Lorsque un modèle se représentait, je le regardais attentivement pendant une demi-heure, esquissant de temps en temps sur la toile. Je n'avais pas besoin d'une plus longue séance. J'enlevais la toile et je passais à une autre personne. Lorsque je voulais continuer le premier portrait, je prenais l'homme dans mon esprit, je le mettais sur la chaise, ou je l' aperçevais aussi distinctement, que s'il eût été en realité — toutes les fois, que je jetais les yeux sur la chaise, je voyais l'homme.

vorausgesetzt werden darf, welche mit der Thätigkeit des Schöpfers zusammenfällt. Käme es in der Kunst auf Nachahmung an, so müßten alle Sinne herangezogen werden, um ein dem Urbild nach allen Richtungen hin so ähnlich als mögliches Abbild zu schaffen. Es wäre mindestens nicht zu begreifen, warum in der Uebereinstimmung des Abbildes mit dem Urbilde nach möglichst vielen Beziehungen hin uicht eine Vervollkommnung des Kunstwerkes erblickt wird, warum die plastische Darstellung der Naturobjekte in der Landschaft nicht dem Scheine auf der Fläche, warum die polychrome Statue nicht der weißen vorgezogen werden. Es wäre nicht zu begreifen, warum Künstler gerade einen Werth darauf legen, daſs die durch ihr Werk hervorgebrachte Täuschung nicht bis zur Verwechslung dieses mit den dargestellten Objekten führe, warum sie es selbst durch äußere Ausstattungen verhindert haben wollen, daſs etwa der reale Eindruck der von ihnen dargestellten Gegenstände das Bewußtsein in den Hintergrund dränge, deren Darstellung sei nur ein Schein, nur der Ausfluß einer Thätigkeit, als deren Zeugnis sie zu gelten haben. Durch die Anforderung der sogenannten Idealisirung der Wirklichkeit wird die Theorie der Nachahmung diesen Thatsachen gegenüber nicht gerechtfertigt. Diese Idealisirung, von welcher noch gesprochen werden soll, ist überhaupt ein sehr verschwommener Begriff, der desto unklarer wird, je näher man ihn ins Auge faßt. Warum sollte es zudem zur Idealisirung der Menschengestalt nothwendig sein, daſs man ihr in der Skulptur die Farbe, in der Malerei die plastische Form raubt? Sind dort die Farbe oder hier die Form etwa der Idealisirung nicht würdig genug? Oder ist ihr Zusammenwirken vielleicht ein Fehler, ein Hindernis der idealisirenden Auffassung, welches einer Korrektur bedürfte? Wer wird das behaupten wollen?

Und wenn nicht, warum hat man nicht die Wachsfigur als das vollendetste Kunstwerk zu betrachten, in welchem sowohl Farbe als auch Formfin ihrem Zusammenwirken diesem Idealisirungsprozesse unterworfen werden könnten? Und nun gar die Marionette! Da hätte man die Bewegung auch dazu und das nachahmende Kunstwerk hätte damit seinen Höhepunkt erreicht. Dass sich doch unsere Künstler mit dem Probleme der Idealisirung der Marionette so wenig befassen!

Wir haben bis nun jene Kunstgattung in Betracht gezogen von welcher man ausgegangen ist, wenn man das Wesen der Kunst in die Nachahmung verlegt wissen wollte. Wie steht es nun aber mit der Poesie? Wie gar mit der Musik? Nicht auf die Nachahmung kommt es dem Künstler an, sondern auf die Hervorrufung einer Thätigkeit im Genießenden, welche mit der seinigen beim Schaffen des Kunstwerkes zusammenfällt, so dass das von ihm Geschaute in gleicher Weise nun auch vom Genießenden geschaut werden kann.[1])

Der Künstler gibt also auch in dem der Außenwelt entnommenen Gegenstande sich selbst — nämlich seine Vorstellung. Diese ist uninteressant und läßt kalt, wenn sie nichts Anderes sagt, als was jeder selbst sich hundertmale beim gleichen Eindrucke gesagt hat; sie ist interessant und wirkt künstlerisch, wenn sie uns mehr sagt, wenn sie mit dem Einblicke in eine reichere Innenthätigkeit des Künstlers unsere eigene erweitert und uns so in dem Eindrucke nicht blos eine äußere Sache erblicken, sondern auch eine Persönlichkeit

---

[1]) Mit Entschiedenheit wendet sich Max Dietz gegen die namentlich in neuester Zeit wieder stark betonte Nachahmungstheorie: „Denn der in Künstlerkreisen selbst hie und da namentlich von Stümpern vertretene Grundsatz der unbedingten Naturnachahmung ist doch gar zu absurd, als dass er von der Aesthetik ernsthaft in Betracht gezogen werden könnte.“ („Theorie des Gefühls,“ S. 55.)

empfinden läßt. Nicht das Objekt sehen wir im Kunstwerke; es ist ja durch das Auge des Künstlers gegangen und hat in diesem erst seine Gestaltung gewonnen; aber auch dieses Auge ist es nicht, welches wir sehen; mit diesem Auge vielmehr müssen wir sehen, wenn uns das Kunstwerk seinen wahren Werth enthüllen soll.

Nicht die Landschaft also, das jedem zugängliche Bild verlangen wir vom Maler, sondern ihn selbst wollen wir in ihr sehen, oder, besser gesagt, empfinden. Das und nichts Anderes bedeutet es, wenn man sagt, der Künstler müsse sie idealisiren, sein Bild solle eine Stimmung verrathen u. dgl. Nie wird ein Künstler die sogenannte Verschönerung der Natur auf mechanischem oder combinatorischem Wege oder nach gewissen ästhetischen Gesetzen zu Stande bringen. Man wird seine Absicht merken und verstimmt werden. Man hat auch gesagt, er müsse die Idee der Dinge erfassen und festhalten und ihre Zufälligkeiten beseitigen. Was aber dabei unter Idee verstanden wird, entbehrt jeder Klarheit. Was ist an einem Naturgegenstande zufällig? An sich, abgesehen von einem aus uns, dem Betrachter genommenen Maßstabe, können wir nichts als Zufälliges kennzeichnen, nicht den Bruch oder die Verkrüppelung eines Stammes, nicht die Zacken eines Felsen, nicht den krankhaften Auswuchs an einem Thiere. Denn in der Natur besteht jedes Wesen für sich; sie kennt keine Gruppirungen nach Reichen, Arten, Gattungen u. dgl., sie kennt also auch nichts, was wesentlich wäre, um ein Objekt einer Gruppe zuzuzählen und was zufällig wäre, weil es etwa nur dem Individuum anhängt; sie macht auch keinen Unterschied zwischen Potenzen, welche den Organismus in einer bestimmten Weise bilden und solchen welche auf ihn hemmend, störend oder zerstörend einwirken. Solche Unterscheidungen entstehen nur in uns, den Betrachtenden.

Wir fassen Gleichartiges zusammen und scheiden Ungleichartiges aus. Für uns nur also gehört das und jenes dem Wesen, Anderes dem Zufalle an.

Das, was man Ideen nennt, ist also in der Natur nicht zu finden und aus ihr auch nicht mit Beschneiden und Bepflücken herauszuarbeiten, sondern es muß aus einem in uns vorgehenden Prozesse gebildet werden. Meint man nun etwa unter Ideen das Zusammenfassen von durch die Aehnlichkeit der Eindrücke, Gemeinsamen, und unter der Erfassung von Ideen der Gegenstände die Ausscheidung des Nichtgemeinsamen, so müßte man besser sagen: „Begriffe.“ Begriffe lassen sich aber künstlerisch nicht darstellen. Die Begriffsthätigkeit ist so verschieden, als möglich, von der Kunstthätigkeit. Nie wird es einem Künstler möglich sein, einen Ochsen oder einen Baum an und für sich darzustellen. Was er schafft, wird stets ein bestimmter Ochs, ein bestimmter Baum sein, ausgestattet mit Eigenheiten, welche eben nicht zum Begriffe gehören, sondern nur jenem als Individuum zukommen. Und wenn man es versuchen wollte, alles Dasjenige, was dem Ochsen oder dem Baume eigen ist, ohne daſs dasselbe in gleicher Weise ein anderer zu haben braucht, von dem Bilde wegzunehmen, so würde bald gar nichts mehr übrig bleiben. In solcher Weise wird uns kein Maler die Idee eines Ochsen oder eines Baumes geben können. Soll aber unter Idee Bild (εἶδος) verstanden werden, so fällt ihr Begriff mit dem zusammen, was wir oben als Produkt der inneren, bildenden Thätigkeit des Künstlers gekennzeichnet haben. Die Idee des Gegenstandes in diesem Sinne ist der im Künstler wiedergeborene, in seiner Phantasiethätigkeit verlebendigte Gegenstand, ein Gegenstand nämlich, welcher sich als ein Gebilde ursprünglichen Schaffens, wenngleich in gegebenen Formen, darstellt, und das Auffinden der Idee ist dann eben nichts

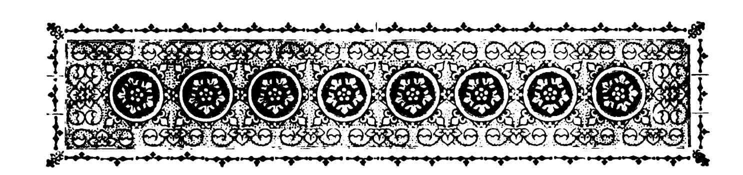
Anderes, als der Prozeß, in welchem der Gegenstand dem Künstler nicht nur als das erscheint, als was er sich durch die Inanspruchnahme einer gewohnten, trägen, keiner Erregung mehr bedürfenden Thätigkeit der Organe jedem gleich Organisirten darstellt, sondern auch als eine ihn durchzuckende und aufschüttelnde Bewegung seines Innern. Sein Schaffen ist nicht ein Nachahmen, sondern ein Bilden; die der Thätigkeit des Nachahmens scheinbar am nächsten stehenden Künste werden, als sollte schon mit der Bezeichnung einer irrigen Auffassung vorgebeugt werden, bildende Künste genannt.

Ziehen wir von der Thätigkeit im Kunstschaffen Alles ab, was nach dem Gesagten nicht dem Künstler als solchem zukommt, was bleibt noch für die vielgepriesene Nachahmung übrig? Wo der Künstler nachahmt, da ist er nicht mehr Künstler und wo er Künstler ist, da ahmt er nicht nach. Das Nachahmen ist eine bewußte, eine beabsichtigte, eine Verstandesthätigkeit; das künstlerische Schaffen ist aber in seinem innersten Wesen etwas Unbewußtes, Unbeabsichtigtes, es hat seine Quelle im Gemüthe.

Zum Begriffe der Nachahmung in der Kunst wird man nur gedrängt, wenn man das Kunstwesen im Kunstprodukte statt im Kunstproducierenden sucht. Finde ich dasselbe im Künstler nicht, ein Finden, welches durch ein Hineinschauen in mich, in meine erwachte innere Mitthätigkeit geschehen kann, so bleibt nichts Anderes übrig, als ein Objekt wie jedes andere, welches also auch mit andern Objekten unter Gesichtspunkte gebracht werden kann, die allen Objekten eigen sind. Es bietet sich zu seiner Kennzeichnung kein andrer classificirender Vorgang an, als der des Vergleichens. Dieser ergiebt aber dann von selbst als einzig mögliche Ausbeute die Aehnlichkeit des Kunstobjektes mit dem Naturobjekte und die dazu führende Thätigkeit des Nachahmens.

Die Ansicht, Kunst sei Nachahmung, konnte ihren Ausgang nur von den sogenannten bildenden Künsten, von den Künsten des Raumes, nehmen. Sie kommt auch in nicht geringe Verlegenheit, sobald sie auf das Gebiet der musischen Künste angewendet werden will. Wir haben sie absichtlich auf dem Gebiete aufgesucht, auf welchem sie so recht zu Hause zu sein glaubt, um hier ihre ganze Unhaltbarkeit darzulegen. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass die Nachahmungstheorie nicht ohne Einfluß auf die Ausübung geblieben ist, und dass sich namentlich auch in neuester Zeit eine Kunstrichtung Geltung verschafft hat, deren Folgerungen sich auf diese Theorie zurückführen lassen. Der unhaltbaren Anforderung der sogenannten Verschönerung oder Idealisirung entzieht sie sich in anerkennenswerther Aufrichtigkeit durch das unverblümt ausgesprochene Streben, die Wirklichkeit nicht nur möglichst rücksichtslos wiederzugeben und so ihre Mängel und Widerwärtigkeiten zu verbriefen, sondern sie auch noch zu verhäßlichen.





VIII.

> Wodurch gibt sich der Genius kund? Wodurch sich der Schöpfer
> Kundgibt, in der Natur, in dem unendlichen All.
> Klar ist der Aether und doch von unermeßlichen Tiefen,
> Offen dem Aug', dem Verstand bleibt er doch ewig geheim.
>
> (Schiller.)

Wir wenden uns der Untersuchung des Vorganges im Innern des Künstlers zu, welchen wir als einen produktiven bezeichnet haben. Was uns die Beobachtungen des Traumes und der Geistesstörungen gelehrt, wird uns zu Hilfe kommen müssen. Wir haben es dabei nicht noth, in das Nebelland der Phantasmen und Ahnungen abzuschweifen. Wenngleich das Meiste, was wir in den Kreis unserer Betrachtungen zu ziehen haben, der Untersuchung mit der Lupe, Sonde oder dem Secirmesser nicht zugänglich ist, erblicken wir doch in diesen nicht die einzigen Mittel, zur Erkenntnis zu gelangen. Vieles wird sich unserem Erkennen erschließen, wenn es nur einmal Gegenstand unseres Beobachtens geworden ist. Unsere heutige Anschauungsweise hat aber den Kreis ihres Beobachtens enge gezogen. Das

Kunstwerk wird meist von Gesichtspunkten aus betrachtet und beurtheilt, welche mit den inneren Vorgängen bei seiner Hervorbringung in geringem Zusammenhange stehen. Des Künstlers Thun und Treiben wird in die Competenz des Biographen gewiesen; der Würdigung des Aesthetikers entzogen, stellen sich seine oft bedeutungsvollen Eigenheiten den Augen einer sensationslüsternen Leserschaft als Seltsamkeiten, Lächerlichkeiten, Ausschreitungen dar. Sie erhalten damit den Charakter des Zufälligen; als ein solches werden sie auch meist aufgefaßt. Das Schaffen selbst wird aber beurtheilt, wie man Willensakte zu beurtheilen pflegt und für das, was es bietet oder versagt, wird direkte oder indirekte die Absicht des Künstlers verantwortlich gemacht.

Man wird nicht anstehen, diesen Standpunkt mit Hinweis auf viele Thatsachen als einen berechtigten zu vertheidigen. Große Nüchternheit sei den Plänen und Entwürfen vieler Künstler eigen. Oft sei dem Künstler der Gegenstand seines Kunstwerkes von außen gegeben worden. Nicht selten habe er sich ihn mit Widerstreben angeeignet und dennoch habe er ein bedeutendes Kunstwerk geschaffen. Dies Alles deute zum Mindesten auf die Ersetzbarkeit der sogenannten Inspiration durch bewußte Willensakte hin.

Freilich müssen diese Thatsachen zugestanden werden. Was hat es mit der Inspiration zu schaffen, wenn der Zufall dem Portraitmaler einen Kopf zuführt, dessen Eigenthümlichkeiten sich erst einem längeren scharf beobachtendem Verkehre deutlich machen? Der Gegenstand der prachtvollen Gemälde in den Gemächern des Vatikans, die Verherrlichung des Papstthumes, war Rafael vom Papste Julius dem II. gegeben worden. Albrecht Dürer hat in der Triumphpforte des Kaisers Maximilian ein Meisterwerk der Kunst geschaffen, obwohl, zu seinem Aerger, die Dispositionen dazu aus



der Hofkanzlei kamen. Auf Befehl haben unsere Komponisten, als sie noch im Solde kunstliebender Fürsten standen, gearbeitet, und wenn sie heute im Solde ihrer Verleger stehen, so ist dies gewiß kein günstigeres Verhältnis. Der Schauspieler gar muß sich in seiner ganzen Leistung der ihm bis ins Einzelne vom Dichter gegebenen Kunstaufgabe anbequemen.

Aus all dem geht aber nicht hervor, daſs in dem, was dem Künstler von außen gegeben worden ist, seine Kunstleistung sich erschöpfe, daſs es sich nicht vielmehr nur mit ihr vertrage oder verbinde. Auch im eigenen Geiste des Künstlers geht vieles vor, was das Kunstwerk vorbereitet, beeinflußt oder bestimmt, ohne daſs es mit dem eigentlichen Kunstschaffen zusammenfällt. Es ist sogar gar nicht denkbar, daſs ein Kunstwerk ohne darauf gerichtete, selbst seine Einzelheiten berührende Absicht und ohne Inanspruchnahme einer mehr oder weniger in den Vordergrund tretenden Gedankenthätigkeit zu Stande komme. „Mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleineren Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten“ sagt Lessing („Hamb. Dram.“ S. 191). Daraus aber zu schließen, daſs die Absicht, daſs die Gedankenthätigkeit ein Kunstwerk hervorzubringen vermöchten, wäre ein dessen Wesen vollständig verkennender Irrthum.

Wir müssen ins Auge fassen, daſs im Künstler ein inniger Verkehr zwischen dem Tag- und dem Nachtleben seiner Seele stattfindet.[1]) Die Eigenschaften des Einen wie des Andern kommen in Thätigkeit, jede gebend und empfan-

---

[1]) Fechner gebraucht die Ausdrücke Tag- und Nachtseite genau im entgegengesetzten Sinne, wie wir. („Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht.“) Doch wäre seine Bezeichnung bei unserem Gegenstande Mißverständnissen ausgesetzt.

gend, um ihren Schöpfungen die Fähigkeit zu verleihen, in beiden Sphären zu gelten, der zeugenden Kraft der Nacht, die Lichtgestalt des Tages, der Erscheinungsform des Tages, das Leben der in nächtlichen Gefilden fluthenden Quelle alles Daseins zu verleihen. Das Verhältnis, welches da zwischen Tag- und Nachtleben herrscht, wird uns ein Rückblick auf die Erscheinungen des Traumes beleuchten.

Auch der Traum bedarf der Anregungen von außen, welche ihm gleichsam den Stoff zu seinen Gestaltungen bieten. Reize, welche zufällige Ursachen haben, zu welchen auch Vorgänge im Organismus des Körpers selbst zählen, theilen ihre Schwingungen dem Nachtleben mit und werden im Traume verarbeitet und umgestaltet. Dabei erfährt der Reiz in allen seinen feinsten Phasen die entsprechende Umgestaltung, ohne dass man sagen dürfte, sein Schattenbild in den Tiefen der Seele sei identisch mit dem, was sich ihm als Reaktion des Tageslebens ergeben würde. Der Traum bedarf dieser Reize, er kann ohne sie nicht zu Stande kommen, aber er verwendet sie in seiner Weise. Von besonderem Interesse für uns sind jene Reize, welche sich aus im Gedächtnisse haftenden im Traume wieder auftauchenden Erinnerungen an Erlebnisse und Vorkommnisse des Tages ergeben. Sie bilden den Stoff des Traumes, werden aber von ihm ganz neu gestaltet. Wir erkennen charakteristische Merkmale wieder, der sachliche und logische Zusammenhang ist vorhanden; kein Zweifel, der Traum ist ein Abbild von am Tage Erlebten. Und doch! Wie verschieden vom Urbilde ist dieses Abbild! Dürfen wir sagen: verblaßt, getrübt, verzerrt? Sicher nicht! Im Traumbilde ist nicht blos etwas von der Tagesbegebenheit verloren gegangen, es ist auch Vieles hinzugekommen, ja das, was hinzugekommen ist, erkennen wir als das dem Traume Wesentliche, das seine

Eigenart Bestimmende. Die an dem Vorkommnisse betheiligten Personen erscheinen im Traume sehr verändert; sie haben Gesichtszüge und Bewegungen, welche uns ganz fremd sind. Nicht etwa blos Ergebnis der Verschwommenheit des Bildes und unserer Unfähigkeit, es klar aufzufassen, ist diese Veränderung. Das im Traume umgeschaffene Bild zeigt sich vielmehr sehr scharf gezeichnet, mit individuellen Eigenthümlichkeiten bis ins Einzelne ausgerüstet, es muthet uns an, als sähen wir lebende Personen vor uns; sie sind uns aber fremd; wir begegnen ihnen zum erstenmale. Zugleich verbinden sich mit dem Bilde Vorstellungen aller Art auf das Innigste, mit welchen das Tagesereignis gar nichts zu schaffen hat. Alles hat den Charakter des Flüchtigen, Flüssigen, rasch Wechselnden. Kein festes Band verbindet die Vorstellungsgruppen, welche sich in diesem Bilde zusammenfinden, zu einem bleibenden, einen objektiven Zusammenhang verbürgenden Eindrucke. Oft trägt sich das Umgekehrte zu. Bekannte Personen erscheinen in Situationen, für welche uns das Tagesleben nichts Analoges bot. Dennoch stehen die Vorgänge des Traumes, die Oertlichkeiten, in welchen sie sich ereignen, die Zufälligkeiten, von welchen sie begleitet sind, so klar vor unserem inneren Auge, dass wir, selbst wenn wir erwacht sind, uns besinnen müssen, um sie von Erinnerungen an Wirklichkeiten zu unterscheiden.

Das in den Traum hinübergenommene Bild des Tages findet sich von ungemein mannigfaltigen, in ihrem Verbande gelockerten Vorstellungen umgeben, welche nun, nachdem die vom Tage bevorzugten Vorstellungsthätigkeiten verstummt sind, gleichsam die leeren Stellen des Bewußtseins ausfüllen und in ihren Wechselbeziehungen nun, beim Mangel strenger Zucht, den leisesten Anregungen nachgeben. Aus Gründen, welche sich dem klaren Erkennen ent-

ziehen, associiren sich mit jedem kleinsten Theile des Erinnerungsbildes unzählige in dieser oder jener Richtung verwandte Vorstellungen. Sie folgen dabei den mannigfaltigsten Impulsen, welche im Inneren laut werden; das Empfindungsleben unserer Seele setzt sich in viel feineren Schattirungen, als dies das Tagesleben gestattet, in Vorstellungen um. Die leisesten Anstöße werden vernommen und erfahren sogleich ihrem Charakter entsprechende Gestaltungen. Begierig lauern in den Tiefen unserer Seele zahllose Erinnerungen, im Traume den verborgensten Anregungen zu associationsweisen Verbindungen zu folgen; die mannigfaltigsten vom Tagesleben übertönten Empfindungen finden in reichster Auswahl die sie zu Bildern umgestaltenden, ihren Wechsel stets begleitenden Vorstellungen.

So wird denn im Erinnerungsbilde vom Tage Alles flüssig. Es wird in allen seinen Theilen Eigenthum des Empfindungslebens, ohne als Empfindung zur Aeußerung zu kommen. Von dem Eindrucke des Tages bleiben nur mehr schattenhafte Umrisse, welche sich aus Quellen, die meinem Gemüthe entströmen, mit neuem Leben füllen. Keinem äußeren Zwange fügt sich das Bild, welches ich schaue; ich selbst bin sein Schöpfer, alle seine Einzelheiten sind bestimmt durch lebendige Vorgänge in mir, mein Empfindungsleben gewinnt in seinen zartesten Regungen und feinsten Schattirungen in ihm Gestaltung.

Im Verhältnisse des Erinnerungsbildes des Tages zum Traumbilde steht der von außen herantretende oder einer bestimmten Absicht entspringende Gegenstand eines Kunstwerkes zu seiner künstlerischen Verlebendigung. An sich hat der Gegenstand, und mag er welche Vorzüge immer sonst haben, gar keine künstlerische Bedeutung. Wie er sich im

Künstler gestaltet, darauf einzig kommt es an![1]) Ein und derselbe Gegenstand kann heute kalt lassen, morgen zur künstlerischen Produktion führen.

Damit soll nicht gesagt sein, dass der vom Künstler gewählte oder sonst sich ihm ergebende Gegenstand etwas Gleichgiltiges sei. Mancher Gegenstand ist an sich mehr geeignet, als ein anderer, die künstlerische Phantasie zu entzünden und fruchtbar zu machen. In das künstlerische Schaffen fällt er erst in dem Augenblicke, in welchem der Künstler durch ihn produktiv wird. Es kann geschehen, dass die im Künstler laut gewordene Produktivität erst den Gegenstand wach ruft, welchem er sich widmet; er befindet sich damit sogleich in mitten der ihm eigenthümlichen Thätigkeit. Nicht selten ergibt sich die Produktivität erst während der Beschäftigung mit dem Gegenstande im Gedanken oder durch sinnliche Anschauung. Sie kann sich aber auch gar erst während der ausführenden Arbeit einstellen, durch einen plötzlichen Eindruck wachgerufen, durch dauernde Concentration erzwungen, selbst durch äußere Einflüsse (zufällige Associationsverbindungen, Gerüche, aufregende Getränke) angeregt, welche ähnlich wirken, wie Körperreize auf Träume.[2])

---

[1]) „Die kernhafte Idealität des Kunstwerkes liegt in dieser Symbolisirung eines ergreifenden inneren Zustandes durch Außenbilder, in dieser Belebung äußerer Wirklichkeit durch einen hineingesehenen inneren Zustand; diese Veränderungen im Kern der Bilder vollziehen sich im Zeitverlaufe. Denn die Aufmerksamkeit als ein begrenztes Quantum von Kraft vermag nur in diesem Bilder zu gestalten.“ („Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn“ von Dilthey).

[2]) „Viele, sehr Viele haben eine Menge von Eindrücken, sie mögen nun von der Kunst oder von der Natur herrühren, bei sich verborgen, ohne dass sie es selbst wissen; man muß die Seele in eine Situation versetzen, um sich zu rühren, man muß sie erhitzen um sich aufzuschließen, und zur Schwärmerei zu bringen, um Alles aufzu-

Durch einen Einfall, durch ein aufflackerndes Gefühl geweckt entzündet ein Funke nicht selten die Phantasie; mit einemmale wird Alles an dem Gegenstande der Behandlung warm und lebendig; Funke an Funke sprüht hervor, Flamme verbindet sich mit Flamme; ein Gedanke drängt den andern, ein Bild reiht sich an das andere, die träge Vorstellungsmasse wird flüssig und bildsam; förmlich bestürmt wird die Seele von Eindrücken, welche ihrem Inneren entspringen, und sofort gestaltend und umgestaltend den Gegenstand erfassen, den leisesten Impulsen aus der Seele des Künstlers Ausdruck und Form verleihend. Das kann einem Impulse in dauernder Nachwirkung entspringen; es kann sich aber auch aus einer Reihe einander folgender Impulse ergeben. Es kann während des Schaffens der

opfern. Horaz empfahl den Wein als eine gelinde Tortur der Seele; Andere halten die Liebe zum Gegenstande für mächtiger, oder den Durst zu Entdeckungen." (Justus Möser „Patriotische Phantasien," S. 127 und 128.) Von vielen Beispielen des Einflusses geistiger Getränke auf die dichterische Phantasiethätigkeit nur eines. Hamerling theilt mit, wie ein Gläschen Punsch, welches die Nachbarin gespendet, auf ihn gewirkt: „Und die Blätter der Weltgeschichte lagen vor mir aufgerollt — lange haftete mein verklärter Blick darauf — und siehe, die Buchstaben verschwammen in ein wirres Chaos von Blüthen, Moder, Blut, Molchen, Goldfrüchten, blauen Augen, Harfenklängen, Kanonendonner, Todesächzen — und aus den Wogen dieses chaotischen Meeres hob sich ein edles, bleiches, männliches Antlitz, in welchem der Ausdrnck unendlicher Wehmuth, vereint mit prometheischem Trotze lag. Tief schaute ich in sein flammendes Auge und rief in hoher Begeisterung: Ahasverus, Ahasverus! — Mein Geist kehrte zum gewöhnlichen Bewußtsein zurück und vor mir auf dem Papiere fand ich Ideen und Plan der Tragödie Ahasverus. So wurde der Geist, der in der Flüssigkeit des Punsches geschlummert, in mir dem Poeten dichtend." (Stationen meiner Lebenspilgerschaft, „Der Heimgarten", November 1886, S. 88.)

Impuls zuweilen da sein, zuweilen fehlen. Das Fehlen des Impulses wird sich im Kunstwerke verrathen. Freilich kann der Künstler auch durch die Mittel, über welche er verfügt, durch die Erfahrungen, welche er sich angeeignet hat, durch Ausnützung erprobter Effekte u. drgl., darüber hinweg täuschen; dies aber nicht für die Dauer. Früher oder später wird es sich rächen, wenn er zu schaffen sucht, ohne dass ihn der Gott ruft!

Mit dem gewählten Stoffe kann sich das Gedankenleben beschäftigen[1]), ehe er sich noch als fruchtbarer Keim in das Innere des Künstlers senkt; er kann logisch geprüft, combinationsweise gegliedert werden. „Laß mich einmal einen simplen Plan behandeln und darüber brüten," schreibt Schiller. Die Tendenz kann den Gegenstand bestimmen, der Verstand den Plan besorgen, die Gewandtheit den Entwurf herstellen; in all' dem ist noch keine künstlerische Thätigkeit enthalten. Der Beginn dieser Thätigkeit, dieses inneren Vorganges, aus welchem der Künstler geboren wird, fällt nicht immer zusammen mit dem Augenblicke, in welchem er sich mit seinem Gegenstande beschäftigt, oder in welchem er die Feder, den Stift, den Pinsel oder den Meißel zur Hand nimmt. Dies alles kann geschehen, ohne dass ihn eine Eingebung treibt.[2]) In diesem Sinne erklärt

---

[1]) „Gewiß kann die künstlerische Thätigkeit erst beginnen, wenn die Phantasie dem logischen Begriff eine anschauliche Form verschafft hat — aber das ändert doch nichts an der Thatsache, dass die ursprüngliche Idee zu dem Kunstwerke zuerst in der Form eines logischen Denkaktes in der Seele des Künstlers gelegen hat, oder — in seine Seele gelegt wurde." (Georg Hirth „Aufgaben der Kunstphysiologie".)

[2]) „Der behauene Marmor, die mit Farbenklexen überstrichene Leinwand, die gedruckten oder vorgelesenen Worte eines Gedichtes sind keineswegs das Kunstwerk selber, sondern nur der vom Künstler

Schiller, dass ihn das Historische nicht herabziehen oder lähmen werde. „Ich will dadurch meine Handlung und meine Figuren blos beleben; beseelen muß sie diejenige Kraft, die ich allenfalls schon habe zeigen können und ohne welche ja überhaupt kein Gedanke an dieses Geschäft von Anfang an möglich gewesen wäre.“ Ein andersmal theilt er mit, er sei auch gar nicht abgeneigt, eine Maschinerie dazu zu erfinden. In gleichem Sinne sagt Goethe: „Mir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, urgeschichtlich Ueberliefertes so tief in den Sinn, dass ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche werthe Bilder oft in der Einbildung erneut zu sehen, da sie sich dann zwar immer umgestalteten, doch ohne sie zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedeneren Darstellung entgegenreiften.“ An Schiller schreibt er, es sei ihm von früher her aus manchen Fällen und Umständen wohl bekannt, dass Eindrücke bei ihm sehr lange im Stillen wirken müssen, bis sie zum poëtischen Gebrauche sich willig finden ließen. Die Idee zu einem epischen Gedichte aus dem Leben Friedrich II. hat Schiller, trotz seiner längeren Beschäftigung damit, kalt gelassen. Willibald Alexis wurde durch sie angeregt.

Die Eingebung stellt sich in irgend einem Stadium, oft entzündet durch ein unberechenbares, sich auch meist dem bewußten Erkennen entziehendes Etwas ein. „Es rollen Ideen darüber in meinem Kopfe trüb durcheinander“ sagt Schiller, „aber es wird sich noch etwas Helles daraus bil-

in der Außenwelt niedergelegte Komplex von Bedingungen, denen gemäß wir eine Menge ästhetischer Funktionen zu vollziehen haben, durch die sich erst das Kunstwerk herstellt.“ (Volkelt „Erfahrung und Denken,“ S. 246 und 247.)

den;“ und Goethe weist auf die bedeutende Förderniss durch ein einziges geistreiches Wort hin. Die Eingebung stellt sich aber vielleicht auch gar nicht ein; und dann wird das Werk trotz aller Meisterschaft in der Behandlung aller Kunstmittel, trotz aller Anstrengungen des Verstandes, trotz aller Erfahrungen, allen Fleißes, aller Gewandtheit kein Kunstwerk im eigentlichen Sinne des Wortes werden. Wer richtet darüber? Diese Frage soll erst später ausführlicher behandelt werden. Hier sei nur angedeutet, dass es der Kunstgenießende ist, welcher dem Kunstwerke etwa so gegenübersteht, wie einem Naturobjekte, dessen Anblick seine Seele produktiv macht. Er fühlt sich gleichsam als Mitschöpfer dieses Objektes, sein Antheil an demselben ist ein Antheil an seinem eigenen Wesen, sein Empfinden beseelt den todten Gegenstand, und überträgt den Zustand seiner beglückenden Steigerung als rückwirkende Eigenschaft auf eben diesen Gegenstand. Erfordert der Natureindruck die entgegenkommende Stimmung, so übt das Kunstwerk einen förmlichen Zwang im Sinne der Wachrufung dieser Produktivität aus. „Mich däucht,“ schreibt Schiller, „das sicherste Kriterium von der wahren poëtischen Güte meines Produktes dieses zu sein, dass es die Stimmung, worin es gefällt, nicht erst abwartet, sondern hervorbringt, also in jeder Gemüthslage gefällt.“ Und weiter: „In Rücksicht auf das Hervorbringen, werden Sie zwar diese Unzulänglichkeit der Theorie einräumen; aber ich dehne meinen Unglauben auch auf das Beurtheilen aus und möchte behaupten, dass es kein Gefäß gibt, die Werke der Einbildungskraft zu fassen, als eben diese Einbildungskraft selbst.“

Es kommt wie gesagt, auch vor, dass die Produktivität nicht erst durch die Beschäftigung mit einem Gegenstande hervorgerufen wird, sondern dass vielmehr sie den

Gegenstand hervorruft, welcher mit einemmale, wie eine Traumgestalt, deren Zurückführung auf einen äußeren Anlaß nicht möglich ist, emportaucht. Alle Gesetze der Association, namentlich auch das des Contrastes können dabei wirksam sein. Mit dem so gewonnenen Gegenstande beschäftigt sich dann vielleicht die Reflexion, deren Mitwirkung nie ausgeschlossen sein darf, wenn es zu einem nach allen Seiten hin befriedigenden Kunstwerke kommen soll. Nacht- und Tagleben müssen ja im Kunstwerke verschmelzen, jedes durch das andere bereichert werden, jedes daher die Mitthätigkeit der entsprechenden Fähigkeiten in Anspruch nehmen, deren vereinigtes Wirken allerdings nicht in dem Sinne gedacht werden dürfte, als summire sich ihre Thätigkeit. Daſs sich aus diesem Zusammenwirken vielmehr ein in allen seinen Geistesfähigkeiten gesteigerter, aus tieferen Quellen des Lebens schöpfender Mensch bethätigt, das ist sein Wesen und seine Bedeutung. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Schiller sagt: „Das echte Kunstgenie ist also immer daran zu erkennen, daſs es, bei dem glühendsten Gefühl für das Ganze, Kälte und ausdauernde Geduld für das Einzelne behält, und, um der Vollkommenheit keinen Abbruch zu thun, lieber den Genuß der Vollendung aufopferte," oder wenn, dem entsprechend, Hamerling von seinem Schaffen mittheilt: „Und erst wenn aus dem Symbol die Ideen sich losgerungen, ging es ans gedankenhafte Vertiefen, welches doch ein reales Gestalten nicht ausschließt." Auch dieses Ausgestalten bedarf, wenn es den Anforderungen echter Kunst entsprechen soll, des produktiven Zustandes des Künstlers. Freilich wird er sich desselben während der Einzelausführung nicht in dem Maße bewußt, wie im Augenblicke einer mächtigen, seine Wahl oder seinen Plan bestimmenden oder beeinflussenden Eingebung; dennoch muß sie

da sein. Wenn schon nicht ihr Vorhandensein, so spürt er gewiß ihr Absein. Seine Vorstellungsthätigkeit ist mehr gebunden an bestimmte, vorgezeichnete Linien, von welchen sie nicht abschweifen darf, als im Augenblicke sogenannten freien Schaffens. Diese Gebundenheit ist aber nicht gleichbedeutend mit Beschränktheit. Nicht das Unvermögen zieht den Vorstellungen, deren Lebendigwerden den Zustand der Produktivität kennzeichnet, eine Grenze, sondern die Absicht des Künstlers. Die Wirksamkeit der Absicht ist demnach nur ausschließender, nur negativer Natur; da er sie aber zu Hilfe nimmt, kann er leicht zu dem Irrthume verleitet werden, seine Absicht sei das Produktive in ihm. An Absichten wird es ihm nie fehlen können, wohl aber wird er trotz aller Willensanstrengung auch in seinen Einzelarbeiten, soweit sie im Kunstwerke selbst Gestalt gewinnen sollen, häufig den Mangel von Produktivität empfinden. Die Hauptsache ist, dass irgend einmal der Zustand der Produktivität eintritt, sei es früher oder später, sei es rückwirkend oder Bahn schaffend, immer aber das Kunstwerk, wenn es seinen vollen Werth gewinnen soll, in seiner Ganzheit, wie in allen seinen Einzelheiten erfassend und gestaltend.

Im Wesen kommt es also auf einen Zustand des Künstlers an. Seine Berührungspunkte mit dem Traume führen uns dahin, seine Natur und seinc Voraussetzungen unserer Beobachtung näher zu bringen. Die Vorstellungen des Traumes haben ihren Anlaß in Reizen aller Art, welche entweder von außen kommen, oder sich im Innern des Organismus, sei es als Funktionen desselben, oder sei es als nachwirkende Eindrücke des Tages, erzeugen. Diese Reize werden dem Träumenden nicht als Empfindungen bewußt, sondern setzen sich sogleich in Vorstellungen verwickelter Art um. Der Reiz führt also nicht zu einer der

gewöhnlichen Lebensthätigkeit entsprechenden Reaktion, sondern löst sich in anderer Art aus. Er überspringt gleichsam das Stadium der Empfindung, durch welche er sich dem wachen Körper kundgäbe, um unmittelbar mit dem Vorstellungsleben zu verkehren. Die Empfindung ist eben nichts Anderes, als die Aktion, durch welche der wache Organismus kundgibt, wie er einen Reiz auffasse, ob als Hemmung oder als Förderung. In ihrer Beziehung zu Lust oder Unlust wird die Empfindung Gefühl genannt. Das Gefühl ist ein psychischer Zustand, an welchem in bewußter oder auch dem klaren Erkennen entzogener Art verschiedene Geistesthätigkeiten theilnehmen, so Erinnerung, Vergleichung, Erwartung u. s. w. Eine nicht mehr in einfachere Bestandtheile zerlegbare Vorstellung bezeichnet man als Empfindung. In diesem Sinne ist aber die reine Empfindung „eine Abstraktion, welche in unserem Bewußtsein nie vorkommt.“ (Wundt a. a. O. II. S. 226.) Der Stich, welcher einem Menschen versetzt wird, enthält schon an sich, und ohne dass sich unsere Vorstellungen in bewußter Weise mit ihm beschäftigen, mehr, als der von einem Thiere empfundene. Unbewußt schon reagirt im Menschen viel mehr auf den Stich, als im Thiere. Der Punkt, auf welchem diese Reaktion zur einfachen, an sich nicht mehr zerlegbaren Vorstellung wird, läßt sich nicht feststellen. Eine scharfe Grenze zwischen dem Empfinden als einem Einfachen und dem Gefühle als einem Zusammengesetzteren, in die Sphäre eines gewissen Unterscheidens Fallenden, läßt sich nicht ziehen. Uns ist das Empfinden wie das Gefühl jene Seite des Vorstellungslebens, in welcher ich selbst zum Ausdrucke komme, also eine Thätigkeit meinerseits, eine Aktion, oder, mit Beziehung auf den verursachenden Reiz eine Reaktion. Sobald das Subjekt aber einen anderen Gesichtspunkt findet,

sich mit dem Empfindungsreize oder Gefühlsanlasse zu befassen, als den einer unmittelbaren Reaktion, sobald es also jenem eine andere Vorstellungsgruppe, als die unmittelbar in Anspruch genommene, als mein augenblicklich gegenwärtiges „Ich“ gegenüberstellt, erscheinen Empfindungen und Gefühle in ihrer Kehrseite als Vorstellungen. Für uns hat demnach der Unterschied von Empfindung und Gefühl keine besondere Bedeutung, daher man mir verzeihen möge, wenn in meinen Ausführungen der eine Ausdruck für den anderen gesetzt und dabei Bedürfnissen eines oft von andern Unterscheidungsmerkmalen ausgehenden Sprachgebrauches Rechnung getragen ist.

Will das „Ich“ mit Reizen, welche sich ihm als Hemmungen oder Förderungen darstellen, fertig werden, äußert es demnach seine Reaktion in der Form einer Empfindung, so tritt es nicht über seinen gewöhnlichen Vorstellungskreis hinaus. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die Hemmungs- oder Förderungsursachen und auf das, was damit in Verbindung steht. Der ganze zu Hilfe gerufene Vorstellungskreis dient der Beziehung des „Ich“ zu dem fraglichen Objekte, also egoistischen, auf mein Individuum gerichteten Zwecken. Für die Kunst ist also eine solche Bethätigung nicht zu brauchen. Vorstellungen, welche darauf gerichtet sind, eine Reizursache zu beseitigen oder die Mittel zur Erzeugung eines Reizes herbeizuziehen, sind ebensowenig künstlerischer Natur, als solche, welche mit der Auslösung eines verwickelteren Gemüthzustandes zusammenfallen, sagen wir mit der Absicht, die Ursachen der Furcht zu beseitigen, den Zorn durch Thathandlungen zu entladen u. drgl. In allen diesen Zuständen erscheint die Vorstellung nicht selbstständig, als eine Bereicherung meines „Ich“, sondern nur dienend als Mittel, aufgehend in Zwecken dieses „Ich“.

Der Traum schafft nun, wie erwähnt wurde, einen Zustand, in welchem das, was sonst als Empfindung in das geschilderte gebundene Verhältnis tritt, sich von dem tyrannischen „Ich“ lossagt, und sogleich, mit Umgehung der Absichten und Zwecke desselben, zu Vorstellungsbildungen schreitet. Dieses „Ich“ schläft ja, und mit ihm jener Zwang, welcher dem Vorstellungsleben keine Freiheit der Gestaltung gestattet, welcher es hindert, dass das Subjekt in andrer Weise in Wirksamkeit träte, als in der einer beständigen Hindeutung auf einen gegebenen Vorstellungskreis. Nicht also etwa eine Bindung des Subjektes, vielmehr seine Befreiung bedeutet der Schlaf. Es verschwindet mit ihm nicht vom Schauplatze, sondern äußert sich nur in einer anderen, und zwar in einer viel selbstherrlicheren Weise.

Und es weben sich die Träume
Wie von selbst zum Werk der Musen.

Eichendorff.

In ähnlicher Weise müßte nun auch im Künstler sein Subjekt sich in selbstständiger Vorstellungsgestaltung ergehen, statt in Reaktionen nach außen sich zu erschöpfen, wenn unsere Anschauung vom künstlerischen Schaffen Rechtfertigung finden soll. So ist es auch der Fall.

Wenn im Künstler Gegenstände, sei es der äußeren Welt angehörende oder gedachte, zur Produktion führen sollen, so kann dies nur durch die Vermittlung der Empfindung geschehen.

Der erste Stoff kommt aus Gottes Hand,
Daraus spinnt seine Fäden der Verstand,
Doch soll das Gespinnst dir Nutzen geben,
Muß neu das Gemüth es zu Stoff verweben.

singt Grillparzer.

Diese Empfindung muß aber anderer Natur sein, als eine direkte, gewohnheitsmäßige Reaktion, wie sie ja jedes-

mal eintritt, wenn uns ein äußerer Vorgang durch die Sinne bewußt wird. Die Perception dieser Art genügt durchaus nicht. In ihr erscheint ja nur das wache „Ich“ in der ihm eigenen, seinen Bedürfnissen entspringenden Weise thätig.

Der Gegenstand muß also ein Empfinden wecken, welches nicht eine Reaktion dieser Art ist. Wie kann sich ein solches Empfinden einstellen? Der Traum gibt uns Antwort. Das wache „Ich“ mit seinen Bedürfnissen muß in den Hintergrund treten. Geschieht dies, so werden, wie im Traume, die Empfindungsreize zu Reaktionen anderer Natur führen, als sie dem vollthätigen Ich eigen sind. Sie werden Vorstellungskreise ergreifen, welche nicht gerade bereit liegen, um im Dienste des „Ich“ den Eindringlingen in gewohnheitsmäßiger Weise zu begegnen. Es gehört also zu den Haupterfordernissen des künstlerischen Schaffens eine Empfindungssphäre, in welcher das Vorstellungsleben die Bedingung zu seinem reicheren Blühen findet. Vielleicht wird es Anstoß erregen, wenn ich von Empfindungen rede, welche nicht als solche ins Bewußtsein treten. Das Bewußtwerden wird ja als ein Hauptmerkmal der Empfindung betrachtet. Man hat aus diesem Grunde auch den Begriff unbewußter Vorstellungen zurückgewiesen. Es handelt sich wohl auch bei der Frage der Berechtigung solcher Bezeichnungen nur um den Sprachgebrauch. Empfindungen und Vorstellungen kann ich auf mein „Ich“, d. h. auf den mir gewöhnlich zu Gebote stehenden, mein Tagesleben umfassenden Vorstellungskreis beziehen. Die Eigenheit dieses „Ich“ ist es eben, diesen Vorstellungskreis zu beherrschen; er wird von dem Bewußtsein dieses „Ich“ umschlossen und seine Bewegungen und Veränderungen charakterisiren ihren Bezug auf das „Ich“ eben dadurch, daſs sie in dessen Bewußtsein treten. Sollen daher Aktionen und Reaktionen im Seelenorganismus dieses „Ich“

als ihm angehörig gekennzeichnet sein, so müssen sie in das diesem „Ich“ identische Bewußtsein fallen. Wir haben aber eben die Möglichkeit der Veränderung und gänzlichen Umwandlung des Aufgebens dieses „Ich“ kennen gelernt. Wir wollen es ja in den Zuständen, welche wir betrachten, nicht mehr mit diesem „Ich“ zu thun haben. Uns ist daher die Empfindung eine Wirkung; die Beziehung dieser Wirkung auf das „Ich,“ die Theilname dieses „Ich“ bei der Reaktion sind uns gleichgiltig. Da nur in dieser letzteren die Empfindung und Vorstellung das Merkmal der Bewußtheit annehmen müssen, dürfen wir uns wohl erlauben, von unbewußten Empfindungen zu sprechen. Unbewußt bedeutet aber nicht unwirksam. In anderer Weise äußert sich eben die Wirkung; die Empfindung erzeugt Vorstellungen, von welchen diejenigen, unter denen sie dem gewöhnlichen „Ich“ bewußt zu werden pflegt, fehlen. Sie läßt in ihrer Vorstellungen erzeugenden Thätigkeit das „Ich“ bei Seite liegen.

Man wird sich zu erinnern wissen, daſs bei der Betrachtung des Wahnsinnes von einem Schmerze als der Ursache desselben die Rede war, welcher nicht als Schmerz zur Erscheinung komme, sondern unmittelbar die Gestalt von Wahnvorstellungen annehme. Wenn daher Dichter von Schmerzen sprechen, welchen ihre Dichtungen entspringen, so ist dies mehr, als ein bloßes Gleichnis. Aus seinen „großen Schmerzen“ machte Heine seine „kleinen Lieder“ und Gottfried von Leitner singt:

Eines noch ist tiefer, als die tiefe See
Und hüllt Versunk'nes mehr noch in sein Schweigen,
Die Menschenbrust: — und da hinab zu steigen
Ist Dichterpflicht und ach! — sein stilles Weh —

Des Künstlers Gemüth muß die Anlage haben, leicht zu reagieren, diese Reaktion darf aber nicht zur Empfindung

im eigentlichen Sinne werden, sie muß sich als das Wachwerden eines regeren Vorstellungslebens offenbaren. Nicht empfindlich, aber empfänglich muß er sein, wie dies bereits ausgeführt worden ist.

Wie ergiebt sich nun aber diese Form der Auslösung von Empfindungsanlässen? Wie ist es möglich, dass uns im Wachen ein Zustand befalle, jenem ähnlich, welcher den Traum ermöglicht? Wir haben gehört, dass im künstlerischen Schaffen ein ähnlicher Verkehr zwischen der Außenwelt und dem Innenleben stattfinde wie im Traume. Im Traume ist es das Schweigen des Tagesich, welches zum Lebendigwerden einer davon unterschiedenen Vorstellungswelt führt. Die Organe, welche Träger der vordringlichen Tagesvorstellungen sind, versagen im Schlafe, welcher ja ihrer Ruhe und Erholung dient, ihre Thätigkeit, und gestatten andern zurückgedrängt gewesenen Thätigkeiten, sich zu entfalten. Den Dienst, welchen die Ermüdung und augenblickliche Lähmung der dem Tagesleben angehörigen Organe erweist, muß sich der Künstler durch eine besondere Fähigkeit selbst leisten. Seine Eigenheit ist es, dass seine in Folge bewußten Wollens oder unbewußt auf seinen Gegenstand gerichtete Aufmerksamkeit die gewöhnliche Welt aus ihrem Gesichtskreise verliert. Erfüllt von diesem Gegenstande wirken die gewöhnlichen Reize des Lebens nicht mehr auf ihn. Von dieser Concentration der Aufmerksamkeit erfaßt, reagirt das Gefühlsleben nicht mehr in gewohnter Weise auf die Eindrücke der Außenwelt, sondern fließt nun dem Gegenstande zu, welcher in den Blickpunkt der gesteigerten Aufmerksamkeit gefallen ist. Seine Reaktionen gelten nun einer sich in diesem Gegenstande erschließenden Phantasiewelt; sein Subjekt empfindet sich nicht mehr als die gewohnte Summe von Reaktionen gegen die Außenwelt, sondern wird in einer

anderen Weise in Anspruch genommen. Die mit den gewohnten Vorstellungen arbeitende Thätigkeit des Geistes wird mit Hilfe der Macht, welche dem erregten, ihr nicht mehr zu Diensten stehenden Gefühle eigen ist, in den Hintergrund gedrängt und es öffnet sich eine andere Welt von Vorstellungen, welche nicht dem gewöhnlichen „Ich," sondern einer neuen, durch die Gefühlserregung zur Thätigkeit erweckten Sphäre angehört. Treffend drückt dies Nietzsche aus, wenn er mit Beziehung auf diesen Zustand sagt: „Nur ist diese Ichheit nicht dieselbe, wie die des wachen, empirisch realen Menschen, sondern die einzige überhaupt wahrhaft seiende und ewige, im Grunde der Dinge ruhende Ichheit, durch deren Abbilder der lyrische Genius bis auf jenen Grund der Dinge hindurchsieht." („Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik," S. 22.) Was also im Traume der Schlaf, was bei Geistesstörungen die Afficirung oder Erkrankung von Organen erwirkt haben, die Lahmlegung des dem Tagesbewußtsein dienenden Organismus, oder eines Theiles desselben, das erzielt im Künstler bis zu einem gewissen Grade die Concentrirung seiner Seelenthätigkeiten auf einen außerhalb der Interessen des gewöhnlichen Lebens liegenden Gegenstand. Das beim Funktioniren des wachen Organismus durch seine dem Tage dienenden Bestrebungen geknechtete Vorstellungsleben wird von einem drückenden Zwange befreit, die in ihm schlummernden mannigfaltigen Dispositionen werden leiseren Anstößen zugänglich und entfalten sich sofort in der den künstlerischen Absichten dienstbar gewordenen Empfindungssphäre zu entsprechenden Vorstellungen. Diese Concentrirung der inneren Thätigkeit des Künstlers haben wir seine Sammlung genannt. Der Außenwelt gegenüber gibt sie sich als Zerstreutheit kund. Dadurch, daß ein Gegenstand in das Blickfeld seiner Aufmerksamkeit

fällt und sein ganzes Seelenleben gefangen nimmt, tritt ein Zustand ein, welcher — man gestatte den Vergleich — dem Zustande der Hypnose nicht unähnlich ist. Die Einwirkungen des profanen Alltagslebens verstummen und gestatten Raum für andere Einflüsse. An solchen fehlt es nicht. Suggestionen wunderbarer Art treten ein. Das Medium ist des Künstlers Genius. Von ihm empfängt er seine Eingebungen. Die im gewöhnlichen Leben gebrauchten Bezeichnungen: Sammlung und Eingebung finden also in unseren Untersuchungen ihre Rechtfertigung.

Wir haben es im Zustande künstlerischer Produktivität mit Reizwirkungen zu thun, welche dem Künstler nicht als bestimmte Empfindungen bewußt werden, sondern sogleich in sein Vorstellungsleben übergreifen und sich dort der bereit liegenden, von Absichten und Zwecken der Tagesthätigkeiten nicht mehr zurückgedrängten Dispositionen bemächtigen, um sie, ihrer Natur entsprechend, zu veranschaulichenden Gestaltungen zu bringen. Daraus ergiebt sich eine lebhafte Bewegung in sonst wenig in Anspruch genommenen Vorstellungssphären; verwandte Vorstellungen drängen sich mit Ungestüm heran; es tritt ein Erregungszustand ein, in welchem der Künstler förmlich fühlt, wie sich seine innere Welt erweitert. Die Schranken, welche seinem Denken und Vorstellen gezogen schienen, fallen, die Fesseln lösen sich, mit welchen er an die Scholle eines scharf umgrenzten Anschauungskreises gebunden schien, er streift die Schwere des Erdenlebens ab, kein Hindernis stellt sich seinem inneren Bilden entgegen — „ein Flügelschlag, und hinter ihm Aeonen.“ Der Zustand der Begeisterung hat ihn erfaßt, in welchem er produktiv wird.

Sobald dieser Zustand sich des Künstlers bemächtigt hat, gewinnt eine Gestaltungskraft in ihm die Oberhand,

welche sich zwar von seinen Absichten nicht lossagt, aber sich auch nicht von ihnen knechten läßt. Im Gegentheile beansprucht sie nun den Hauptantheil an seiner Thätigkeit. Aus der Hand des bewußten Wollens übernimmt sie den Stoff in allen seinen Einzelheiten gleichsam kündend: „Nicht du bist berufen, was du anstrebst zu verwirklichen; ganz und voll mußt du vertrauensvoll deinen Stoff mir überantworten, die ich einzig fähig bin, ins Leben treten zu lassen, was dir als dämmerndes Ziel vorschwebt.“ Und nun beginnt sie nach ihrer Art zu gestalten, unerwartet Bilder hier und dort hervorrufend, auf welche die nächste Absicht gar nicht gerichtet war, die aber doch sich tauglich zeigen, zur Verwirklichung des Ganzen beizutragen. Unbewußt waltet es im Inneren nach ungekannten Gesetzen, und was nun so als geworden hervorspringt, zeigt sich in überraschender Weise als eine ungeahnte Verwirklichung dessen, was der Künstler gewollt zu haben meinte.[1]) An die Stelle seines Wollens tritt ein Müssen. Nicht er will mehr, sondern eine höhere Macht in ihm will, mit deren Wollen er das seinige identifizirt. So glaubt er zu schaffen, indem er dieses Wollen auf sich bezieht; nicht er aber, jenes „Ich“, welchem sein gewöhnliches Wollen dient, ist der Schöpfer; seine, diesem gewöhnlichen Wollen dienenden Fähigkeiten sind nur die Vermittler, welche einem Wollen höherer Art in ihm die Wege in die Außenwelt bahnen und

---

[1]) Die eigenthümliche Erscheinung, daſs sich in solchem Zustande die Vorstellungsthätigkeit von der Absicht lossagt, kennzeichnet Carl Spitteler, wenn er sagt: „Niemals taucht eine Vision an demjenigen Punkte auf, nach welchen der Schaffende die Aufmerksamkeit gerichtet hat, wohl aber von vorwärts und rückwärts auf der Bahn des Werkes und zwar in einer Menge, welche der Energie der Arbeit proportional ist. Ich nenne das für meinen Hausgebrauch das Gesetz der ricochetirenden Phantasie.“ („Kunstwart,“ IV. Jahrgang, 8. Stück, S. 114.)

ihm die Möglichkeit eröffnen, erkannt zu werden. In diesem Sinne sagt Goethe einmal: Seine poetische Stimmung bestehe darin, dass er in mehr als einem Sinne nicht wisse, was er wolle, noch solle. „Ist dein Gedicht“, so schreibt Hebbel in sein Tagebuch, „dir etwas Anderes, als was Anderen ihr „Ach“ und ihr „O“ ist, so ist es Nichts. Wenn dich ein menschlicher Zustand erfaßt hat und dir keine Ruhe läßt und du ihn aussprechen, d. h. auslösen mußt, wenn er dich nicht erdrücken soll, dann hast du Beruf ein Gedicht zu schreiben, sonst nicht“ und Uhland mahnt in einem Briefe vom 22. April 1868: „Uebrigens sieh' bei deinen Gedichten nicht sowohl darauf, was man dir lobt oder tadelt, sondern ob das Gedicht in einem glühenden Augenblick entstanden oder nicht, ob es gedichtet wurde *oder sich selbst dichtete*, von selbst hervorsprang.“ Das Gleiche drückt Grillparzer in den Versen aus:

Du nennst mich Dichter, ich bin es nicht
Ein Andrer sitzt, ich fühl's, und schreibt mein Leben
Und soll die Poesie den Namen geben,
Statt Dichter fühl' ich höchstens mich Gedicht.

Die Anlage zum Künstler ist, wie man sieht, nicht einfacher Natur. Ihm muß vor Allem, wie mehrmals erwähnt, *Empfänglichkeit* eigen sein, das heißt eine Empfindlichkeit, welche sich nicht blos in der raschen Reaktion auf Reize äußert, und sich in dieser Reaktion auflöst, sondern welche mit dem Reize auch etwas empfängt, durch ihn bereichert wird oder besser gesagt, durch ihn veranlaßt aus dem eigenen Reichthume etwas gibt. Dem Reize darf nicht blos eine Antwort des Tagesich, eine Kundgebung des diesem angehörenden starren Vorstellungscomplexes folgen, es muß ihm aus den Tiefen unseres Wesens ein Leben entgegenstürmen, welches sich nicht in Gegenwirkung erschöpft und

so sich in voller Abhängigkeit vom reizenden Objekte zeigt, sondern vielmehr das Leben eines das Objekt bestimmenden Subjektes entfesselt. Der Eindruck muß sich im Künstler verdichten; in diesem Prozesse der Verdichtens ist er Dichter. Haben wir diese Eigenschaft, von den reizübenden Gegenständen ausgehend, Empfänglichkeit genannt, so nennen wir sie, vom Standpunkte des Subjektes aus betrachtet, Erregbarkeit. Der Künstler ist erregbar, das ist aber nicht die Erregbarkeit der Leidenschaft, welche nicht nur ihre Anlässe, sondern auch die Ziele ihrer Befriedigung im äußeren Leben hat. Es liegt nahe, daß die Erregbarkeit des Künstlers auch in seinem Tagesleben eine Rolle spielt und ihn zu Reaktionen treibt, welche sich auf das gewöhnliche Ich mit seinem Begehren und Fürchten beziehen. Künstler sind meist leidenschaftlich. Die Leidenschaft an sich ist aber nicht produktiv, der Leidenschaftliche an sich noch kein Kunstberufener. Dessen Erregung muß eine andere Art der Auslösung finden. Es wurde dargelegt, wie dieselbe beschaffen sein muß. Soll nicht die Außenwelt Gegenstand des Rückschlages der Erregung sein, so muß sie sich gleichsam nach innen schlagen. Dies kann aber nur dann geschehen, wenn die Beziehungen der Außenwelt und die Wechselwirkung mit ihr förmlich durch einen Gewaltakt abgebrochen werden. Die Concentrirung der Aufmerksamkeit ist dieser Gewaltakt. Nicht blos im Kunstschaffen aber kommt diese Concentrirung vor, sondern auch bei andern Geistesthätigkeiten. An sich ist sie noch nicht das Merkmal der künstlerischen Fähigkeit. Auch der Forscher auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Mathematiker, der Logiker, concentriren ihre Aufmerksamkeit und verlieren dabei die übrige Welt aus ihrem Blickfelde. Erfüllt von seinem Gegenstande und voraussetzend, alle Welt beschäftige sich mit diesem und müsse seiner Entdeckung zujubeln, rief Archimedes auf offenen

Markt sein εὔρεκα aus; und als er die hereindringenden feindlichen Soldaten warnte, seine Kreise nicht zu stören, war sein Geist in diese Kreise dermaßen gebannt, daß für ihn die äußere Welt alles Interesse verloren hatte.

Die Concentration des Mannes der Wissenschaft unterscheidet sich aber von der des Künstlers dadurch, daſs sie gerade jene Fähigkeiten des Geistes in Anspruch nimmt, welche dem Tage dienen, deren Thätigkeit aber auf ein bestimmtes Gebiet einschränkt. Nicht auf die Erzeugung von Vorstellungsgegenständen, sondern auf die Beziehung gegebener zu einander ist diese Thätigkeit gerichtet. Neue Beziehungen zu finden, alte zu berichtigen, zu vergleichen, zu ordnen, zu gruppiren, das ist das Streben dieser Thätigkeit. Sie bedient sich dabei, wie gesagt, jener Fähigkeiten, welche uns im Tagesleben leiten, und steigert dieselben dadurch, daſs sie ihnen ein beschränktes Gebiet zuweist. Die Energie der Seele wird dabei ganz oder mindestens zum größten Theile erschöpft von der Inanspruchnahme dieser Fähigkeiten, daher sie trotz der Ablenkung der Aufmerksamkeit von der Außenwelt zu anderen Leistungen keine überschüssige Kraft hat. Es ist nicht zu leugnen, daſs auch dem wissenschaftlichen Forschen die Fähigkeit der leichten Erzeugung von Vorstellungsbildern bis zu einem gewissen Grade zu Hilfe kommen muß; das ist aber dann eine Nebenbethätigung, welche sich nicht vordrängen darf, wenn sie nicht störend und ablenkend wirken soll. Der wissenschaftlich Arbeitende muß seiner Phantasie Zügel anlegen, damit ihre Antheilnahme nicht die ihm dienende Thätigkeit klaren Beobachtens und logischen Schließens verdränge. Ein Irrthum scheint es mir zu sein, wenn der Gedankenthätigkeit als solcher die Wirkung zugeschrieben wird, das Vorstellungsleben zu lösen und zu freier Bewegung zu bringen.

Weder das Denken an sich noch etwa die Anstrengung, sich zu erinnern, haben diese Wirkung.[1]) Die damit verbundene Concentration der Aufmerksamkeit kann nur dann dazu führen, wenn noch neben der durch die erwähnten Akte gebundenen Energie Raum zu einer Erregung der früher geschilderten Art frei bleibt. Dann ist es aber nicht die Thätigkeit des Denkens und Urtheilens, welche den mehrerwähnten Prozeß erzeugt, sondern vielmehr das, was neben diesem Denken und unbehindert von ihm vorgeht.

Es gibt Personen, welchen eine sehr lebhafte Phantasie zu Gebote steht, ohne daſs man ihnen darum künstlerische Anlage zuschreiben könnte. Die Leichtigkeit in der Erzeugung mannigfaltiger Vorstellungen, welche mit dem Tagesleben in keinem oder nur losem Zusammenhange stehen, kann auch Folge einer wenig intensiven Antheilnahme am Tagesleben sein, deren Ursache dann nicht etwa die Concentration der Aufmerksamkeit auf bestimmte Gegenstände, sondern vielmehr die geringe Anspannung geistiger Fähigkeiten, welche dem Tage dienen, ist. Lebhafte Phantasie findet sich häufig neben geringerer Verstandeskraft; Kinder, Frauen und Personen von geringem Bildungsgrade haben gewöhnlich ein lebhaftes Vorstellungsvermögen, welchem gegenüber die Verstandeskräfte zurücktreten. Man hat oft nach der Ursache gefragt, warum Frauen auf dem Gebiete der schaffenden Kunst so selten Bedeutung erlangen. Anlagen des Gemüthes und der Phantasie scheinen sie doch besonders dazu zu befähigen. Es fehlt ihnen eben meist die Concentrationsfähigkeit, welche diese Anlagen bis zur Produktionsthätigkeit steigert. Gerade bei sonstigen bedeutenden Fähig-

[1]) „Das Denken ist", wie J. Volkelt mit Recht sagt, „eine durchaus unproduktive Thätigkeit" („Erfahrung und Denken," S. 200.)

keiten wird die Produktionskraft, wenn sie eintritt, einen hohen Grad gewinnen, da ihre Erweckung eines ungewöhnlichen Maßes von Concentrationsfähigkeit und Erregbarkeit bedarf. Auch die durch Ablenkung der Aufmerksamkeit vom Tagesleben, sei es aus Naturanlage, sei es in Folge besonderer physischer oder psychischer Zustände hervorgerufene Eigenheit, sich mehr mit Vorstellungsbildern als mit Denkoperationen zu befassen, ist verschieden von der künstlerischen Thätigkeit und durchaus keine Gewähr für künstlerische Befähigung. Es gibt Künstler, welche auch Schwärmer sind; der Schwärmer ist aber noch kein Künstler.

Schon aus dem Gesagten wird erhellen, dass die künstlerische Anlage das Vorhandensein bedeutender Geisteskräfte, welche dem wachen Menschen dienen, nicht ausschließt; sie wächst vielmehr mit dem Maße dieser. Denn wenngleich diese Geisteskräfte bei der eigentlichen Produktionsthätigkeit, welche von Willkür und Absicht unabhängig ist, nicht unmittelbar betheiligt sind, so werden sie nur bei schwächerer Concentrirungsfähigkeit und Erregbarkeit so überwiegen, dass sie nicht zurückgedrängt werden können, um jener oft geschilderten inneren, unbewußten Thätigkeit Raum zu schaffen. Tritt diese Thätigkeit bei auch sonst geistig hoch Befähigten ein, dann kann man sicher sein, dass da gar gewaltige Potenzen im Spiele waren, welche Gewähr geben für eine im gleichen Grade gesteigerte Produktionsthätigkeit.

Wenn demnach das Wesen des künstlerischen Schaffens in eine von Willen und Bewußtsein unabhängige Vorstellungsthätigkeit gelegt worden ist, so ist eine solche doch nicht das einzige Erfordernis dazu. Unterscheidet die Natur dieser Thätigkeit das Schaffen des Künstlers von der Ausübung anderer Geistesanlagen, so fällt jene doch auch nicht

zusammen mit den schon geschilderten Zuständen, in welchen die unbewußte Vorstellungsthätigkeit sich fast ganz von der Einflußnahme anderer Fähigkeiten des Geistes lossagt. Vom Traume wie vom Wahnsinne unterscheidet sich der Zustand des künstlerischen Schaffens nicht einzig dadurch, dass er wirkliche auch Anderen erkennbare Produkte ins äußere Leben setzt, sondern auch dadurch, dass er keine Absonderung der Vorstellungsthätigkeit von den Fähigkeiten des wachen „Ich“ voraussetzt, vielmehr die Mithilfe dieser stets in Anspruch nimmt, nicht um seine innere Thätigkeit durch sie zu stören, wohl aber um deren Ergebnisse dem Lichte zuzuführen. Während im Traume die Einflußnahme des Außenlebens, beziehungsweise der Reaktionen auf dasselbe, zwar nicht ausgeschlossen ist, dennoch aber so weit in den Hintergrund tritt, dass diese Reaktionen zu einem Sichbewußtwerden des Tagesich nicht führen, daher auch bewußte Willensakte desselben nicht veranlassen; während beim Irrsinn des Tagesich zwar wirksam ist, eine seinen Bedürfnissen entsprechende Wechselbeziehung aber mit der ebenfalls sich Raum schaffenden Nachtthätigkeit der Seele sich nicht herstellt; ist es beim Künstler doch das wache Ich, in dessen Bewußtsein die Erzeugnisse einer inneren Thätigkeit treten, welche sich unter gewöhnlichen Verhältnissen dem nach außen offenen Auge nicht enthüllt. Der Künstler gehört nicht wie der Wahnsinnige zu einem Theil der äußeren, zum andern der inneren Welt, sondern ich möchte sagen, er gehört beiden zur ungetheilten Hand an. Jede hat auf ihn ganzen Anspruch. Die Kräfte des Verstandes sind auch im Traume, auch im Wahnsinne nicht vollständig lahm gelegt. Ihr Wirken aber entzieht sich dem Bewußtsein, es erscheint so nicht als ein gewolltes, Absichten dienendes. Freilich ist die Logik des Traumes oft gar seltsam, die des Wahnsinnigen

unfaßbar, dennoch ist auch der Zusammenhang von Träumen abhängig von einer gewissen logischen Thätigkeit, die in einzelnen Fällen, wenn zum Beispiele mathematische Aufgaben im Traum gelöst werden u. dergl., sich sogar über das gewöhnliche Maß steigert. Wahnsinnige bekunden oft ungemein viel Scharfsinn und in ihren krankhaften Ideen eine bewunderungswürdige Folgerichtigkeit. Dennoch hat es den Anschein, als wenn die Geistesfähigkeiten des wachen „Ich“ im Traume und Wahne nur Gastrollen spielen würden. Sie haben nicht ihre Spannung auf die Bedürfnisse des „Ich“; sie wirken nicht in dem Apparate, dessen ganze Anlage und Verwendung ja diesen Bedürfnissen dient. Das „Ich“ ist zu sehr lahmgelegt, als dass es von diesem Wirken zu seinen Zwecken Kenntnis nehmen könnte. Dieses empfängt vom „Ich“ nicht mehr dessen Befehle, muß aber auch der Energie entrathen, welche ihm jenes „Ich“ mit seinen Bestrebungen und Begierden verleiht. Das Wirken der Verstandeskräfte im Traume und Wahnsinne hat daher einen rhapsodischen Charakter. Es hat nicht die Bedeutung, mit welcher es den ganzen Vorstellungsinhalt des Tages erfüllt und regelt, gleichsam Zukunft und Vergangenheit in seine Kreise zieht, um ihnen Beziehung auf das „Ich“ zu verleihen.

Anders beim Künstler. Auch seine Verstandeskräfte ziehen sich im Augenblicke des Schaffens zurück, um einer anderen inneren Thätigkeit Raum zu schaffen; aber sie verhalten sich nicht für die Dauer leidend; sie lauern viel mehr stets, das was die Nacht ihnen zubringt, für den Tag nutzbar zu machen. Der Künstler will ja etwas; sein Wollen unterscheidet sich nur vom gewöhnlichen Wollen, dass es sich auf sein Alltagsich nicht bezieht, dass es viel tiefere Quellen hat, als das Begehren dieses „Ich.“ Sein Wollen sinkt nicht, wie im Traume, zur Ohnmacht herab, es stei-

gert sich vielmehr zum *Müssen*. Denn im Lichte seines Bewußtseins erscheint das, was dem bewußtlosen Träumer ein Spiel des Zufalles ist, als eine sich vollziehende Nothwendigkeit. Wo es schlummert, da kann es eine sich aufdrängende, ihm ungewohnte Bethätigung auch nicht als Zwang empfinden. Im Künstler befindet es sich dieser Bethätigung gegenüber; der Zwang aber, welchem es sich ausgesetzt findet, ist ihm keine beengende Fessel. Der Künstler hat ja seine Aufmerksamkeit auf Vorstellungen gerichtet, welche nun seinem gesammten Vorstellungsleben einen andern Mittelpunkt schaffen sollen, als jenen, in welchem das gewöhnliche Bewußtsein sich findet. Er hat demnach dieses Bewußtsein abgelenkt von jenem Vorstellungskreise, für welchen das Eindringen fremder, ungerufener Vorstellungen eine Beengung, eine Störung gewesen wäre. Er selbst wird nun der Mittelpunkt einer eigenen Welt, welche sich aus seinem Innern bildet und in welche er sein den Tagesinteressen entzogenes Bewußtsein verlegt. Dieses nimmt nun gleichsam die ihm sonst dienenden Kräfte mit, sich mit ihrer Hilfe in dieser neuen Welt einzurichten.

Wie kein Kunstwerk durch die Thätigkeit des Verstandes allein zu Stande gekommen ist, ist auch keines ohne seine Mitwirkung hervorgebracht worden. „Wer sich ein Genie auch ohne Verstand denken kann, der denkt es sich eben — ohne Verstand,“ sagt Jean Paul („Vorschule der Aesthetik“, Bd. XVIII., S. 47.) Nur darf man diese Mitwirkung nicht etwa als eine sich äußerlich zu der Thätigkeit der Phantasie summirende auffassen. Sie begleitet nicht nur, sondern sie durchdringt dieselbe in allen ihren Phasen, aber immer nur als bescheidener Hilfsarbeiter, nie mit dem Anspruche zu herrschen und zu bestimmen. Sobald sich dieser Anspruch geltend machen würde, wäre es um die

nur frei vom Drucke des Verstandes sich entfaltende Phantasiethätigkeit geschehen.

Dass dem Verstande, wie auch der Erfahrung, der Gewandtheit, dem Fleiße bei der Herstellung des Kunstwerkes nach außen auch noch andere, besondere Aufgaben zufallen, ist zweifellos. Diese aber einer näheren Betrachtung zu unterziehen, gehört nicht zum Zwecke meiner Untersuchungen. Sie haben es nur mit jenem Vorgange zu thun, welcher dem Kunstwerke seine wesentliche Bedeutung als solches, zum Unterschiede von anderen Erzeugnissen verleiht.





IX.

Im Mittelpunkte der Entwicklung der neuesten Aesthetik steht der Symbolbegriff.

(Joh. Volkelt.)

Wiederholt war in meinen Ausführungen vom Symbole die Sprache. Wir sind an den Punkt gelangt, uns mit diesem für die Kunstwissenschaft so wichtigen Begriff, um welchen sich nach Volkelt („Der Symbolbegriff in den neuesten Aesthetik,“ S. 1) die gegenwärtigen Kämpfe auf ästhetischem Gebiete drehen und welcher der Gehaltsästhetik zum Siege über den ästhetischen Formalismus verhelfen wird, näher zu beschäftigen. Das Verhältniß zwischen Empfindung und Vorstellung, welches wir als ein so bedeutsames auf dem Gebiete des Kunstschaffens erkannt haben, leitet uns hin.

Die Geltung eines Symboles liegt nicht in dem, als was es uns erscheint, sondern in dem, worauf es hindeutet.

Dieses Letztere muß uns das Wesentlichere sein. Es wäre ja sonst nicht zu erklären, warum der symbolisirende Gegenstand uns mehr durch das, auf was er hindeutet, als durch das, als was er erscheint, interessirt. Dieses Wesentliche muß aber auch ein Solches sein, was sich uns nicht unmittelbar darstellen kann. Sonst wäre es ja unbegreiflich, warum uns eine mittelbare Beziehung darauf so interessant ist und wir nicht lieber seine unmittelbare Darstellung wählen. Ein Irrthum wäre es zu meinen, dass zwischen Empfinden und Vorstellen ein Verhältniß dieser Art obwalte. Wenn ich die Empfindung der Wärme habe, so bedeutet dies zunächst eine Reaktion meines Wesens, einen Vorgang, in welchem ich selbst mir in einer bestimmten Weise zum Bewußtsein komme. Da ich aber diesen Zustand, wenn auch absichtslos, unbewußt, mit andern Eindrücken vergleiche, und meine Qualifizirung desselben eben nur ein Ergebniß dieser Vergleichung ist, ziehe ich gleichsam die ganze Welt der in mir latenten Eindrücke zu Rathe, und weise ihm eine Stelle in ihr an; ich stelle ihn mir vor; er ist meine Vorstellung. Ist diese Vorstellung ein Symbol meiner entsprechenden Empfindung? Nein! Denn dass diese Vorstellung auf die ihr zu Grunde liegende Empfindung *hindeute*, kann man nicht sagen. Dazu müßte sie etwas Getrenntes, von ihr Verschiedenes sein. Getrennt sind aber in diesem Verhältnisse Vorstellung und Empfindung ebensowenig, als eine Bogenlinie zwei verschiedene Dinge enthält, weil sie von der einen Seite betrachtet concav, von der andern convex erscheint. Die Empfindung „warm“ ist die in mein Bewußtsein tretende Beziehung eines Eindruckes auf dem mir eigenen, mein gewöhnliches „Ich“ bildenden Vorstellungsorganismus. Dieser reagirt in bestimmter Form und bringt dabei sein ihm nothwendiges Verhalten diesem Ein-

drucke gegenüber zum Bewußtsein. In dieser Reaktion äußert sich die Selbsterhaltungsthätigkeit des „Ich", dieses wird in einer ganz bestimmten Weise laut, sobald sich ihm ein besonderer Eindruck aufdrängt und behauptet sich ihm gegenüber, indem es gleichsam die seinem Organismus entsprechende Meinung in der Form eines bestimmten Empfindens ausspringt. Dieses Empfinden ist aber zugleich ein Anderes, ein Vorgestelltes nur durch sein nun kundwerdendes Verhältnis zum Gesammtvorstellnngsorganismus, in welchen der Eindruck hemmend oder fördernd eingetreten ist. Eine Vorstellung dieser Art deutet nicht im Sinne eines Symboles auf ein Anderes, Verborgenes ahnungsvoll hin; denn die Empfindung, mit welcher sie verbunden ist, ist ja weiter nichts, als ein Ergebnis der Reaktion des Vorstellungsorganismus, in dessen Mittelpunkte das Ichbewußtsein sich befindet, eben jenes Ichbewußtsein, welches in dieser Reaktion nur sich selbst zur Geltung und zum Ausdruck gebracht hat. Die Vorstellung, welche diesem Empfinden entspricht, gliedert sich als ein sich von den übrigen Vorstellungen der ganzen Vorstellungssphäre Unterscheidendes, als ein sich an ihnen Messendes, durch sein Anderssein in ihnen Lautwerdendes, ein, deutet daher nicht auf ein Anderes, Bedeutsameres ahnungsvoll hin, sondern präcisirt sich nur selbst. Man kann sagen: In ihrer Beziehung, auf mich ist die Vorstellung Empfindung, in ihrer Beziehung auf die Erscheinungswelt ist die Empfindung Vorstellung.

Damit also eine Vorstellung Symbol werde, müßte sie sich auf etwas Anderes beziehen, als auf die Empfindung, deren Auslösung, deren Kehrseite sie ist, mit der sie also vollständig zusammenfällt. Dieses Andere könnte aber nicht etwa eine andere Vorstellung sein. Denn an sich, ohne Beziehung auf ein Drittes hat jede Vorstellung den gleichen

Werth und die gleiche Wichtigkeit, wie eine andere; warum sollten wir uns daher der einen Vorstellung bedienen, um eine andere anzudeuten? In Beziehung auf ein Drittes aber kann eine Vorstellung einen höheren Werth einer andern gegenüber verdienen, soferne es sich um einen Zweck, um ein Ziel, also um eine Leistung im Dienste eines Begehrens handelt. Das Begehren aber gehört dem Individuum an; es ist der Drang seines Vorstellungsorganismus nach gewissen Veränderungen im Sinne von Steigerung der Lust, oder Beseitigung der Unlust. Gewinnt in diesem Streben eine Vorstellung einen höheren Werth, so fragen wir nicht nach Andeutungen, um diesen zu ermessen, sondern wir finden den vollen und ganzen Maßstab dafür einzig im begehrenden „Ich", in der Leistung der Vorstellung für dessen Zwecke und Ziele. Dieses Verhältnis böte uns also nichts für den Symbolbegriff.

Wir haben im Laufe unserer Untersuchungen gehört, dass sich in unserem Wesen etwas findet, was nicht aufgeht im Tagesich mit seinem geschlossenen Vorstellungsorganismus. Wir haben erfahren, dass Vorstellungen entstehen können, welche dem bewußten Begehren, ja selbst oft dem Erkennen dieses „Ich" entzogen sind. Aber solche Vorstellungen bilden sich nicht aus nichts, sie flattern nicht haltlos in den Lüften; sie haben einen tiefen Untergrund, in welchem sie sich erzeugen und aus welchem sie emportauchen. Sie treten mit dem „Ich" in keine direkte Beziehung, sind daher auch mit keinem eine Reaktion dieses „Ich" bedeutendem Empfinden verbunden. Sind sie aber darum werthlos, weil sie in der Beziehung zu diesem rechnenden und begehrenden „Ich" keinen Werth zu haben scheinen? Gewiß nicht. Wir haben ihren Werth sogar hoch veranschlagt. Worin liegt er nun?

Vorstellungen dieser Art, welchen wir bei den Betrachtungen des Traumes, der geistigen Erkrankung und des Zustandes künstlerischen Schaffens begegnet sind, haben ihre Ursachen in Anregungen, welche auf die Empfindungssphäre wirken, ohne dass dabei eine der gewöhnlichen Form des Empfindens eigene Art der Reaktion geweckt wird.[1]) Eine Wirksamkeit dieser Art tritt dann ein, wenn das Ich, d. h. der dem gewöhnlichen Ich entsprechende Vorstellungsorganismus durch irgend einen Einfluß lahmgelegt und so reaktionsunfähig erscheint. In diesem Falle vermögen die Anregungen zwar keine Reaktion des gewöhnlichen Ich zu erwecken; es tritt aber dennoch eine Reaktion ein. Die Anregungen setzen sich in Vorstellungen um, welche sich aber gegen etwaige Hemmungen oder Förderungen des „Ich" gleichgiltig zeigen, daher nicht das Verhalten dieses „Ich" den Anregungen gegenüber kennzeichnen. Das „Ich" ist gleichsam beim Zustandekommen dieser Vorstellungen unterbunden; in seinem Vorstellungsorganismus nehmen sie keinen von Bedürfnissen angewiesenen Platz ein. Da sie aber Reaktionen auf von außen kommenden Anregungen entspringen, so ergiebt sich die Frage: Wer reagirt? Wer wird uns antworten, da ja das „Ich", das sonst einzig berufen ist, zu antworten, stumm ist? Wir werden eine direkte Antwort

[1]) Man kann wohl nun sagen: „Wir haben im Leibreiztraum ein Analogen der Formsymbolik, wie sie im Wachen auftritt." Fried. Theod. Vischer. („Altes und Neues," S. 323); und weiter: „Die Traumphantasie nimmt aus der unpersönlichen Welt ein Gebilde herüber und verwendet es als Symbol für den Leib des Träumenden und seine Organe; dabei ist sich dieser der Verkleidung völlig unbewußt. Die Aufgabe aber ist, einen wachen, wohl unwillkürlichen, doch nicht so ganz, so schlechthin unfreien Akt zu erklären, der die Außenwelt beläßt, und die Seele mit ihrer Stimmung in sie hinüberlegt." (S. 324.)

auf unsere Frage überhaupt nicht erhalten. Dennoch gehen wir nicht leer aus; wir erhalten Andeutungen durch die Vorstellungen selbst, welche dem erwähnten Vorgange entsprungen sind. Sie künden uns, daſs sie ihren Ursprung in einem Empfinden, oder mit anderen Worten, in der Reaktionsthätigkeit eines afficirten Subjektes haben, daſs sie sich also rückbeziehen auf ein solches thätiges Subjekt, welches allerdings in der Form des gewöhnlichen Empfindens nicht in unser Erkennen tritt. In diesem Subjekte haben sie einzig und allein ihre Möglichkeit, ihren Ursprung, ihre Bedeutung; sie vermögen nicht den Zusammenhang seines Wesens zu erschlieſsen, der sich ja nur dann offenbaren könnte, wenn das erkennende „Ich" im Mittelpunkte dieses Zusammenhanges sich befinden würde, aber sie deuten darauf hin. Dadurch, daſs sie, obwohl ein Ausfluſs dieses unfaſsbaren Subjektes, doch auch in ihrer Erscheinungsform vom erkennenden „Ich" erfaſst werden können, bilden sie eine Vermittlung von diesem zu jenem. Dieses Subjekt, dessen Reaktionsformen sich in der Sprache der gewöhnlichen Empfindungserscheinungen nicht auszudrücken vermag, deutet sich in diesen Vorstellungen an. Und, was die Hauptsache ist, wir vermögen diese Andeutungen zu verstehen. Die Form dieses Verstehens ist nun freilich eine eigene, dem ganzen Vorgange entsprechende. Ein aus der Empfindungssphäre auftauchender Erregungszustand tritt in Beziehung zum Vorstellungsprozesse und macht uns seinen Zusammenhang mit einer Thätigkeit des Subjektes kund. Ist gleich der Vorstellungsinhalt entweder ein ungemein bunter, an den verschiedensten, gleichsam durch den Zufall gebotenen Punkten anspinnender, wie im Traume, oder ein äuſserlich beirrter, wie im Wahnsinne, oder endlich ein durch das eingreifende

„Ich“ gezügelter, wie im künstlerischen Schaffen — stets deutet er, begleitet von dem Erregungszustande, welchem er seinen Ursprung verdankt, auf diese seine Quelle als das Eigentliche, Wesentliche, einzig Bedeutungsvolle hin. Wir haben nun in Vorstellungen dieser Art dasjenige, was wir am Eingange dieses Abschnittes vom Symbole forderten; die Hindeutung auf etwas Anderes als ein Bedeutungsvolleres, ja, als das einzig Bedeutungsvolle.

Vorstellungen dieser Art sind Symbole. Sie sind dem, was sie deuten, nicht angemessen, sie drücken es nicht als dessen eigene Sprache aus, in der Art, wie im gewöhnlichen „Ich“ Vorstellungen sich als angemessen den sie begleitenden Empfindungen zeigen. Sie bieten auch dem erkennenden „Ich“ keine äußeren Vergleichungspunkte, wie etwa sich in ihm unter gleichen Gesichtspunkten zusammenfindende Vorstellungen, sie nehmen weder ein sich an den Bestrebungen des „Ich“ messendes Empfinden noch ein Vergleichen in Anspruch; aber sie deuten auf Selbstthätiges hin, dessen Verständnis sie Andern dadurch zugänglich machen, dass sie in ihnen rückwirkend eine gleiche innere Thätigkeit erwecken.

Der Begriff des Symboles ist der Mittelpunkt der ganzen Aesthetik. Die verschiedensten Richtungen waren genöthigt, ihm gegenüber Stellung zu nehmen und kennzeichnen sich durch ihre Auffassung von diesem Begriffe. Er beherrscht nicht nur das Gebiet der Kunst sondern überhaupt das ganze Gebiet des ästhetischen Schauens. Zum ästhetischen Schauen gehört es vor Allem, dass es frei von jedem auf bestimmte Zwecke gerichteten Begehren sei. Wenn der Bauer einen Baum, oder ein Feld oder eine Wiese nur mit Rücksicht auf den Ertrag, welchen sie in Aussicht stellen, den Himmel nur mit Rücksicht auf das Wetter, welches er seiner

Wirthschaft androht oder verspricht, das Rind nur mit Rücksicht auf seine Nutzbarkeit betrachtet, so ist sein Schauen kein ästhetisches. Die Form der Sichel wird auf den Schnitter, der in ihr nur ein Werkzeug zur Erzweckung gewisser Absichten und sonst weiter nichts erblickt, gewiß nicht ästhetisch wirken, obwohl der rein physiologische Eindruck auf ihn der gleiche ist, wie der, welchen der Kunstgebildete von der von ihm als schön erkannten Concave- oder Converform empfängt. Das Gleiche gilt vom messenden Geometer, vom rechnenden Astronomen, vom lüsternen Betrachter nakter Gestalten. Im ästhetischen Schauen hat das begehrende Ich nichts zu hoffen, nichts zu fürchten, nichts zu erforschen, nichts zu genießen. Darf dieses Schauen darum ein interesseloses sein? Gewiß nicht, wenngleich es nicht den Interessen des bestimmte Absichten verfolgenden „Ich" dient. Das blöde Gaffen ist ebensowenig, als das absichtsvolle Spähen ein ästhetisches Schauen. Das Interesse an den erschauten Gegenständen besteht vielmehr darin, daß sie in dem Beschauer eine innere Thätigkeit erwecken, welche das Vorstellungsleben von den Schranken, die ihm durch das gewöhnliche Ich gezogen sind, befreit, und so einzig dem Genusse eines erhöhten, die alltäglichen Zweckbestrebungen überragenden Daseinsgefühles zur Verfügung stellt. Das Schauen ist, wie wir dies ausgedrückt haben, produktiv. Nicht selten äußert sich die erwachende Produktivität in Jauchzen, Jubeln, Singen, lebhaften Reden, Springen, Tanzen. Auch der in Betrachtung Versunkene, in sich Verschlossene ist es nicht darum, weil er nichts mitzutheilen hätte, sondern weil er zu viel mit sich beschäftigt ist, und weil er bedrängt ist von einer aufkeimenden Vorstellungsthätigkeit, die sich nicht an der Oberfläche jener Eindrücke abspielt, welche sich sogleich in Worte umsetzen lassen. Das Schauen enthält also zweierlei: Den geschauten

Gegenstand und den Zustand, welchen es mit dessen Hilfe geweckt hat. In diesem Schauen ist der Gegenstand zum Symbol geworden. Daraus geht hervor, daſs ein und derselbe Gegenstand nicht unter allen Bedingungen ein Symbol ist; es geht aber auch daraus hervor, daſs allerdings gewisse Gegenstände leichter zum Symbol werden können, als andere.

Die Nebenvorstellungen, welche beim ästhetischen Schauen aus tiefem Untergrunde und unabhängig vom bewußten Wollen emportauchen, sich mit dem Eindrucke des geschauten Gegenstandes verschmelzen und ihn beleben, sind nicht bloße Associationen bereitliegender Vorstellungen, wie sie sich aus irgend einem Gesichtspunkte des wachen „Ich“ ergeben können. Sie haben vielmehr einen selbstständigen Ursprung aus einem im Beschauer wach gewordenen Erregungszustande, aus einer unter der Schwelle des gewöhnlichen Bewußtseins arbeitenden Empfindung. So sehr nun auch dabei die mannigfachste Associationsthätigkeit geschäftig ist, Vorstellungsdispositionen aller Art hervorzurufen und zu verbinden, so ist diese Thätigkeit doch eine absolut freie, ganz unabhängige. Sie läßt sich ja auf bestimmte Empfindungszustände zurückführen, welche sich nur einer anderen Aussprache bedienen als der dem lahmgelegten Vorstellungsorganismus eigenen und die Mittel dazu eben in den nun vom Zwange des gewöhnlichen Lebens losgelösten Vorstellungsthätigkeiten finden. Diese sind eigentlich dem Wesen nach ja nur die allerdings krause, vor dem Forum des Verstandes aller möglicher Deutungen fähige Kehrseite dieses verschlagenen Empfindungslebens. Der äußere, das Empfindungsleben in dieser Art in Anspruch nehmende Eindruck verbindet sich also sofort mit Vorstellungen, welche aus dem Schoße eben dieses Empfindungslebens entspringen und auf dasselbe als auf ihr Wesentliches zurückdeuten. Ergiebt sich dem Eindrucke eine sich ihm erschließende Vor-

stellung, welche auf einen Empfindungsinhalt dieser Art hindeutet, so wird jene zum Symbole oder Sinnbilde, wie der treffende Ausdruck lautet, d. h. zu einem Bilde für den Sinn, da dieser eben nur im Bilde zu fassen vermag, was sich ihm nicht unmittelbar offenbaren kann. Der Empfindungszustand, welcher sich nicht in gewöhnlicher Art als bewußte Empfindung auslöst, bildet sich bei gleichem Eindrucke in eine ähnliche begleitende Vorstellung für den Sinn um, in welcher er zur Erscheinung gelangt. Nun stellen sich aber Eindruck und begleitende Vorstellung nicht etwa als zu vergleichende Objekte dem Verstande vor. Nicht auf einem „gleichwie, so“ beruht das Symbol. Die Sanktionirung zum Symbol erhält die von außen entnommene Vorstellung stets aus dem erwachenden Erregungszustande, aus dem Vorgange, in welchem das Subjekt sich wieder als ein Selbstthätiges fühlt. Der Eindruck des Außengegenstandes weist auf ein Anderes, nicht blos Associatives, sondern innerlich durch ihn Verlebendigtes hin.

Betrachte ich die Farbe „weiß“ oder „schwarz,“ so sind es nicht äußere Vergleichungsmomente, etwa das Sonnenlicht oder die Finsternis, welche sie mir zu Symbolen von Tag und Nacht machen. Tag und Nacht sind mir dann nicht äußere Objekte, sondern Empfindungen. Ich fühle mich anders beim Tage, als bei Nacht, bin gleichsam in meinem Wesen ein Anderer bei Tag, als bei Nacht. Erhalte ich nun den Eindruck „weiß“ oder „schwarz“ ohne ein Interesse, welches die Farben mir in ihrer Tauglichkeit zu einem Zwecke darstellen würde, erwacht also bei diesem Schauen mein Innenleben, so gibt es sich in einer Reaktion kund, in welcher die nun erwachenden Vorstellungen auf das hindeuten, als was ich mich beim Tage oder bei der Nacht empfinde. Die Farbe „Weiß“ wird dann zum Symbole des

Tages, „Schwarz“ zum Symbole der Nacht. In gleicher Weise wird man sich erklären können, warum roth als das Symbol der Liebe oder der Jugend, grün als das der Hoffnung bezeichnet wird u. dgl. Solche Symbole sind nicht feststehende Zeichen; sie sind nicht durch die Convention gegeben. Mit der Convention würden sie das, was ihr Leben und Wesen ausmacht, verlieren. Nicht der erkennende Verstand sanktionirt ihre Eigenschaft, Symbol zu sein, sondern nur das thätige Empfinden. Daher haben verschiedene Völker verschiedene Symbole, je nach ihren verschiedenen Anschauungs- und Empfindungsweisen. Da aber gewisse Empfindungsweisen bei allen Menschen gleich sind, erhalten bestimmte Eindrücke ihre symbolische Bedeutung für weitere Kreise. Die Convention kann dabei, wenn die Bedeutung des Symboles nicht verwischt werden soll, nur wenig mitthun; sie kann associativen Vorstellungen eine gewisse Richtung geben und sie unwillkürlich an die gleiche Quelle leiten. Sie darf sich aber nie an die Stelle des lebenden Vorganges setzen wollen. Das Veilchen ist nicht darum das Symbol der Bescheidenheit, weil so und so Viele es dafür erklärt haben, oder weil es gewisse äußere Vergleichungspunkte mit den Ausdrucksformen der Bescheidenheit darbietet, sondern nur darum, weil mit dem Eindrucke seines Bildes von selbst in mir ein gewisser Empfindungsinhalt laut wird, dessen begleitende Vorstellungen mich auf den Begriff der Bescheidenheit hinlenken.

Es darf daher ja nicht etwa die Meinung auftauchen, dass es die leeren Begriffe seien,[1]) welche symbolisirt werden können. Begriffe sind nur Verstandesergebnisse der Beobachtung

---

[1]) Kant hält für symbolisch, „da einem Begriff, den nur die Vernunft denken nnd dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein könne, eine solche untergelegt werde.“ Seitdem hat der Symbolbegriff eine reiche Entwicklung und bedeutende Vertiefung erfahren.

und Vergleichung sehr complicirter Gefühle, und haben einzig den Zweck äußerer Verständigung; sie sind gewissermaßen Abbreviaturen, deren sich der Verstand bedient, um zur Mittheilung sich das ihm überflüssige Wachrufen des ganzen Vorganges zu ersparen. Es gibt keine Symbole für abstrakte Begriffe. Je schwerer sich ein Begriff in die ihm zu Grunde liegenden Empfindungsvorgänge auflösen läßt, desto schwerer wird sich für ihn ein Symbol ergeben. Für Tugend ein Symbol zu finden wird keine leichte Aufgabe sein. Kommt der vergleichende Verstand dazu, so giebt es leicht eine Allegorie, oder Metapher, aber kein Symbol. Doch kann auch eine mit einem solchen Begriffe mitklingende Gefühlssaite den Symbolisirungsprozeß ermöglichen. In dem Maße, in welchem ein Begriff auf eine Gefühlsthätigkeit zurückführt, erleichtert sich die Auffindung eines Symboles dafür. Je individueller, d. h. je mehr getränkt vom Empfindungsleben des Individuums ein Begriff ist, desto leichter wird sich ihm ein Symbol ergeben. Bestimmte Tugenden, wie etwa Bescheidenheit, Treue, Vertrauen u. dgl. werden daher eher Symbole finden, als die Tugend überhaupt. Freilich, wenn es sich endlich gar nicht mehr um auch begrifflich faßbare Eindrücke, sondern um rein individuelle Vorgänge handelt, so fällt der Begriff Symbol, welcher sich doch als solcher immer nur einem zusammenfassenden Erkennen ergiebt, das ein Gemeinsames vor sich haben muß, weg. Dieser unmittelbare, warme Umgang des Gefühlslebens mit bestimmten Eindrücken hat aber für uns ein ganz besonderes Interesse. In ihm löst sich Alles, was im Symbole noch starr ist, auf. Was der Verstand dabei verliert, das gewinnt das Gefühl. Dieses bedarf des Schattens nicht mehr, um sich selbst zu schauen, denn sein Schauen ist dann ein Erleben. Wir wollen uns dies, das Entscheidende des Punktes, an

welchem wir angelangt sind, erkennend, recht klar machen. Wodurch sind uns Vorstellungen zu Symbolen eines Empfindungsgehaltes geworden? Dadurch, dass sie denselben nicht in einer dem gewöhnlichen „Ich“ eigenen Reaktion erschöpfen, sondern ihn nur andeuten. Derjenige, dem diese Andeutung gilt, ist aber Niemand Anderer, als eben dieses Ich. Durch die Vermittlung dieser Vorstellungen vermag es ahnungsvolle Blicke in eine Tiefe zu werfen, welche seinem Erkennen, das sich ja nur aus der Operation mit fertigen Vorstellungen ergiebt, verschlossen sind. In seiner Bedeutung als Symbol ist eine Vorstellung noch ein Inhalt, welcher nicht aufgeht in seinen Beziehungen zu dem mir geläufigen Vorstellungskreise. Mein innerstes verdunkeltes Wesen giebt im Symbole, gleichsam im gebrochenen Lichte, meinem erkennenden Wesen Kunde von seinem Dasein. Wäre eine direktere Vermittlung, die Herstellung eines unmittelbaren Rapportes nicht denkbar? Gewiß dann, und in dem Maße, als mein Innenwesen, auf welches das Symbol hindeutet, im Vorgange, welcher es mir offenbaren soll, dieser Hindeutung durch ein Drittes entrathen kann. Könnte ich mir einen Zustand denken, in welchem es sich unmittelbar ausspricht, so bedürfte es des Symboles nicht, um seiner inne zu werden.

In der That können wir vom ästhetischen Betrachten eines Gegenstandes bis zum Erwachen einer produktiven Selbstthätigkeit, welche unvermittelt in unser Bewußtsein tritt, eine fortschreitende Stufenfolge beobachten.

Betrachte ich einen außenliegenden Gegenstand, so heißt das mit andern Worten, ich erwecke in mir, durch einen Eindruck veranlaßt, eine Vorstellung. Zwei Momente kommen dabei in Betracht: Die Anregung der Vorstellung von außen und der Prozeß ihrer Hervorbringung in mir.

Der letztere wird um so mehr in den Hintergrund treten, je weniger er eine ungewohnte, also mit ursprünglicher Kraft eintretende Thätigkeit in mir voraussetzt. Liegen die zusammenwirkenden, den Prozeß begleitenden Vorstellungen in meinem gewöhnlichen Vorstellungsorganismus schon bereit, um gleichsam automatisch der neu eintretenden Vorstellung ihre Stelle und Antheilnahme anzuweisen, so wird in einem solchen Vorgange nichts die Aktionen meines gewöhnlichen „Ich" Ueberschreitendes vorkommen. In diesem Organismus ist Alles gegliedert und geordnet und jede hinzukommende Vorstellung findet wie von selbst in dieser Gliederung ihre Stelle. Sie wird nach gewohnten Gesichtspunkten andern geläufigen Vorstellungen gegenübergestellt und gewinnt in der Vergleichung mit ihnen ihre Bedeutung. Zu mir, dem sie Hervorbringenden, tritt sie in keine direkte Beziehung, denn das „Ich," mit welchem sie es zu thun hat, erscheint ja im bereitliegenden Vorstellungskreise erschöpft; nur auf ein Verhältnis zu diesem kann es ankommen, welches sich eben aus den Gegenüberstellungen der Vorstellungen ergiebt. Eine Vorstellung, bei welcher der Vorgang ihrer Hervorbringung nicht in Betracht kommt, ist ein Objekt. Im gewöhnlichen Vorstellungsleben haben wir es nur mit Objekten zu thun, das heißt mit Vorstellungen, bei deren Würdigung es mir einzig auf ihr Verhältnis zu andern Vorstellungen, nicht aber auf ihr Verhältnis zu mir, als dem bei ihrer Hervorbringung Thätigen ankommt. Ich schweige dabei ganz. Die Welt scheint mir auch ohne mich zu bestehen. Sie ist eine Außenwelt, weil mich bei ihrer Wahrnehmung nichts zwingt, einen Maßstab zu Hilfe zu nehmen, der nicht in dieser Welt, sondern etwa in mir selbst gelegen wäre. Jede sich ergebende Vorstellung hat ihre Beziehung zu anderen Vorstellungen, denen sie sich gegenüberstellt. Jede ist ein

Gegenstand. Eine solche Art der Betrachtung ergiebt sich aus den Absichten und Zwecken, welchen das gewöhnliche Vorstellungsleben seine Organisation verdankt. Wo mich bewußt oder unbewußt solche Absichten und Zwecke leiten, da trete ich aus dem Kreise des gewohnten „Ich“ nicht heraus, habe keine Veranlassung, mich etwa irgend wo anders zu suchen, als in diesem Kreise, mit welchem ich mich identificire.

Nehmen wir nun aber an, ich betrachte einen Gegenstand unter Bedingungen, bei welchen meine gewöhnliche Vorstellungsaktion keine solche, mich selbst jeder besonderen Mitthätigkeit enthebende, richtiger meine Thätigkeit mir nicht ins Bewußtsein rückende Rolle spielt. Der Gegenstand finde keine Stelle als Zweck oder Absicht in meinem Vorstellungsleben. Dennoch sei meine Aufmerksamkeit wach. Worauf lenkt sie sich nun? Gewiß nicht aufs Objekt, welches seine Bedeutung ja nur in seinem Verhältnisse zu den übrigen mich erfüllenden und bestimmenden Vorstellungen hätte. Innerhalb dieser Vorstellungen aber beansprucht diese neue Vorstellung eben kein Interesse; diese werden gar nicht hervorgelockt, um in Beziehung zur neuen zu treten und ihr in ihrer Welt ihre Bedeutung zu verleihen. Der Werthmesser einer solchen Vorstellung wird also anderswo zu suchen sein: Das zweite Moment, von welchem eben die Rede war, tritt in den Vordergrund, nämlich der Prozeß der Hervorbringung der neuen Vorstellung. Nicht in der übrigen gewöhnlichen Vorstellungswelt rückt mir nun die neue Vorstellung als ein sich eingliedernder Theil jener vor's Auge, sondern in meiner Thätigkeit des Hervorbringens. Ich selbst erkenne mich wieder, nicht als ein im Erzeugten Untergegangenes, sondern als Erzeugendes, als den Urgrund und die Quelle aller Vorstellungsthätigkeit. Nicht daſs sie

Objekt, sondern daß ich Subjekt bin, bekundet mir diese Vorstellung, und so wird sie für mich Anlaß zu einer nicht so sehr sich ihr, als vielmehr mir selbst, meinem Inneren, zuwendenden Aufmerksamkeit.

Beispiele werden klarer sprechen.

Ein Bach rauscht an mir vorüber. Ich bin nicht Müller, noch Fischer, habe kein Bedürfnis, meinen Durst zu stillen oder meine Glieder zu baden. Dennoch fesselt mich sein Bild. Vorstellungen, welche bestimmten Absichten und Zwecken entsprängen oder ihnen nahe lägen, associiren sich mit dem empfangenen Eindrucke nicht. Das Vorstellungsleben, welches solchen Zwecken dient, sei stumm. Der Eindruck, welchen ich empfange, wird in anderen Sphären lebendig. Die mich dabei ergreifende Erregung ist anderer Natur als das Begehren im Streben nach Zwecken hin. An der Erzeugung der Vorstellung des Baches waren nicht die diesem Begehren angehörenden gewöhnlichen Thätigkeiten betheiligt, in welchen der Bach durch seine Gegenstellung gegen die schon bereitliegenden Vorstellungsgruppen ausschließlich ein Objekt wird, dessen Werth und Bedeutung sich nach dem Verhältnisse zu diesen Gruppen bemißt. Es ist ein davon unabhängiges Vorstellungsleben erwacht, in welchem sich meine Selbstthätigkeit bei der Produktion der Vorstellung verräth. In all den Vorstellungen, welche nun in harmonischem Zusammenklange, aber ohne vou außen zwingende Verbindung in mir rege werden, empfinde ich mich als Betheiligten. Der Bach ist mir eine Reihe von Empfindungen, also ein eigenes, inneres Erlebnis. Das sind freilich nicht die Empfindungen, wie sie dem gewöhnlichen Vorstellungsorganismus angehören, als die der Kälte, der Nässe u. dgl. Sie haben eben die Natur jener schon dargestellten, unter der Schwelle des Tagesbewußseins wachwerdenden Empfindungen, welche sich nicht in der Form

gewöhnlicher Reaktionen, sondern in der Form der Erweckung eines eigengearteten Vorstellungslebens äußern. Hier ist, möchte ich sagen, die Empfindung nicht blos leidend, sondern sie ist thätig; sie ist nicht Wirkung, sondern sie ist Ursache, sie läßt mich nicht das Objekt wahrnehmen, sondern das Subjekt. Ich empfinde mich dabei. Die vorüberziehenden Wellen, die im Sonnenblicke flimmernden Tropfen, die sich im Spiegel des Wassers wiegenden Bilder der Blumen und Halme am Ufer, der bunt leuchtende Kiesel am Grunde, das fröhliche Geplätscher der brandenden und am Felsgestein herabstürzenden Wässer; Alles das weckt mein inneres Leben, als wären das lauter Vorgänge in mir selbst. Mein in einer ursprünglichen Vorstellungsthätigkeit erwachtes Wesen fühlt sich selbst in eigener Weise in all diesen Eindrücken, es verschmilzt mit ihnen, es wird eins mit ihnen. Mein Wesen hat nun gleichsam die Darstellungsformen des Baches angenommen, es fühlt sich dem Bache ein. Nun wird der Bach lebendig. Was sich in ihm vollzieht, das ist mein Erlebnis; ich ziehe mit ihm durch die Auen, hüpfe mit seinen Wellen, jauchze auf, wenn er sich am Steine bricht, und all die leuchtenden und sprühenden Sterne, welche er emporwirft, sind Reflexe meiner Lust. Bei solcher Betrachtungsart ziehe ich mit den Wolken, hebe mich mit dem hochaufragenden Berge in die Lüfte, dem Eindrucke aller seiner Einzelheiten mein lebendiges Wesen leihend. Jeder Baum, jede Blume wird zu einem Vorgange in mir, in welchem ich selbst nach Ausdruck zu streben scheine.[1]) Mehr gebend als nehmend durchwandre ich die Natur, welche sich so in wunderbarer Art als Schöpfung, als meine Schöpfung offenbart.

---

[1]) „Keine Gestalt ist so spröde, in welche hinein nicht unsere Phantasie sich mitlebend zu versetzen wüßte.“ („Lotze, Mikrokosmos,“ S. 192.)

Die Eindrücke, welche ich in dieser Art empfange und beantworte, verlieren in diesem Vorgange immer mehr den Charakter von Außendingen, und wirken in ähnlicher Art, wie die Erinnerungsbilder des Tages, welche der Traum verwendet. Allerdings ist das Walten des Traumes viel freier, als das der mit dem wachen „Ich“ in beständiger Correspondenz stehenden Seele. Der mir in seinem Haupteigenheiten doch vom wachen „Ich“ überlieferte Eindruck verflüchtigt sich nicht in steten Umbildungen, sondern ladet mich nur zur Mitthätigkeit an dem mir durch ihn zugeführten Bilde ein. Diese meine Mitthätigkeit ist es, welche ich dabei erfahre; das gewonnene Bild gehört zwei Welten an, einer gewordenen und einer werdenden, und bildet als Symbol die Vermittlung beider.

Je mehr nun der Eindruck diese meine Mitthätigkeit erregt, desto mehr verliert er von seiner Heimatsberechtigung in der äußern Welt, desto mehr wird er zu einer Aeußerung meiner selbst. Es ist nicht ausgeschlossen, dass ein Gegenstand in der Seele Bilder hervorruft, welche mit dem Eindrucke in keinem erkennbaren Zusammenhange stehen. Die Associationsfäden, welche die erwachten Vorstellungen verbinden, lassen sich oft gar nicht verfolgen. Wir haben Beispiele solcher Vorgänge kennen gelernt. Sie führen ins Land der Phantastik und verlieren ihren Werth durch die Loslösung aller Verbinduug mit dem diesseits, welchem ja Belebung und Bereicherung zugebracht werden soll. Es ist aber auch in anderer Art denkbar, dass ein Eindruck mich so afficirt, dass das Gegenständliche in ihm ganz in den Hintergrund gedrängt wird, ohne dass sich an seine Stelle Gestaltungen der Phantasie setzen. Dies ist dann der Fall, wenn er sich in Vorstellungen umsetzt, die sich auf unmittelbare Aeußerungen meines eigenen Wesens beziehen, wenn

er also dasselbe in seinen innersten Wurzeln erfaßt und zur selbstthätigen Aktion drängt. Es bedarf wohl keiner Auseinandersetzung mehr, dass ein solcher Antrieb nicht mit dem Streben nach einem Zwecke verwechselt werden darf. Er entsteht dann, wenn durch den betrachteten Gegenstand meine Bewegungs-Organe erregt werden. Ist mein Innenwesen frei von Zweckvorstellungen und einzig der ästhetischen Betrachtung eines Gegenstandes hingegeben, so werden sich begreiflicher Weise leicht solche Vorstellungen mit seinem Eindrucke verbinden, welche dem erwachten Bethätigungsdrange am nächsten liegen. Gewährt also der Eindruck nahe liegende Vorstellungen aus dem Bereiche meiner Selbstbethätigung, so werden diese dem erwachten Bethätigungsdrange ihren Charakter verleihen.[1]) Erblicke ich im Gegenstande Formen oder Bewegungen, welche auf meine Gestalt und meinen Organismus hinweisen, so werden diese sich zu ähnlichen Aeußerungen gedrängt fühlen. Ich schaue einen Vogel im Fluge. Associationen, welche irgend einem äußeren Interesse für ihn entspringen würden, fehlen. Keine besonders herbeigerufene Nebenvorstellung werde rege. Es bleibt mir kein anderer Gegenstand des Interesses an dem Eindrucke, als ich selbst, ein „Ich" natürlich, welches von dem egoistischen, begehrenden des Tages so verschieden als möglich ist. Ich fühle mich und genieße mich in diesem

---

[1]) „Wie der menschliche Geist lebendig genug ist, um durch Aehnliches an Aehnliches erinnert zu werden, so ist er auch stark genug mit sich selber beschäftigt, auf sich selber gerichtet, sein selber sich bewußt, um namentlich Aehnlichkeiten äußerer Dinge mit seinen eigenen Zuständen, Erlebnissen, Empfindungen, Stimmungen, Affekten, Leidenschaften überall wahrzunehmen, in Allem sich im Gegenbild von sich, im Symbol des Menschlichen wiederzufinden." („Köstlin, Aesthetik," VI. S. 325.)

Anblicke. Mein Bethätigungstrieb wird wach und wirkt begreiflicherweise auf Bahnen, welche sich den angeregten Vorstellungen darbieten. Die geschauten Bewegungen werden in mir zu eigenen Bewegungsimpulsen, wenn die damit verbundenen Vorstellungen in mir einen willigen Organismus finden, sie zu ähnlichen Bewegungen umzusetzen. Der Flügelschlag des Vogels findet sein Analogon in der Bewegung meiner Arme, wie in der Arbeit meiner Lungenflügel. Die Verwandtschaft meines Organismus mit dem des geschauten Vogels rückt in lebendigster Weise in meine Vorstellung. Ich schaue nicht nur den Vogel im Bilde meiner Erscheinung, ich fühle ihn auch in der Form meiner Mitbethätigung. So weit mein Wesen ihm nachfühlen kann, identifizirt es sich mit ihm.[1])

Je ähnlicher der Organismus des Wesens, welches ich schaue, dem meinigen ist, desto unwiderstehlicher wird die Macht sein, welche mich zu solchen Mitbewegungen hinreißt. Am stärksten wird daher in diesem Sinne auf den Menschen der Mensch einwirken.[2])

Der Anblick eines andern Menschen an sich schon stellt eine Beziehung eigenster Art her. Ich erblicke ihn zunächst, wenn nicht bestimmte Anlässe Vorstellungen anderer Natur in den Vordergrund rücken, als ein Wesen, welches sich ebenso zu bethätigen pflegt, wie ich. Seine Formen und Bewegungen erwecken in mir als mich zunächst berührende Vorstellungen Antriebe, welche sich meiner eigenen entsprechenden Formen und Bewegungen bemächtigen. Ich

---

[1]) Siehe die interessante Schrift von Theodor Vischer: „Das optische Formgefühl.“

[2]) Das physiognomische Gefühl nennt Lavater einen warmen Antheil an einem sichtlichen Gegenstande, „wodurch ich das ganze Verhältnis seiner Existenz erkenne.“ („Physiognomik,“ S. 153.)

empfinde damit gleichsam den andern Menschen. Jede seiner Formen findet sogleich lebhaft hervordrängende Vorstellungen iu mir, welche sich auf meine eigenen Bethätigungen, denen eben diese Formen als Ausdruck dienen, beziehen. Dieser Eindruck ist ein sehr starker, geradezu überwältigender, so, dass man sagen kann, man empfinde einen andern Menschen eher in dieser Weise, ehe man ihn recht gesehen hat. Das Auge kann gleichsam mit seiner Funktion das rasche Vordrängen dieser Mitbethätigung gar nicht einholen. Meine Begierde, den andern Menschen zu empfinden, ist größer, als mein Wunsch, ihn nach seinen äußeren Merkmalen zu erkennen. Darum wirken die Ausdrucksformen anderer Menschen viel mächtiger auf uns und haften viel entschiedener in der Erinnerung, als andere Eigenheiten seines Aeußeren. Ihre mit ihrem Innenwesen in lebhafter Wechselwirkung stehenden Gesichtszüge werden den unmittelbarsten und nachhaltigsten Eindruck hervorrufen. Aeußere Merkmale des Gesichtes, selbst wenn sie recht kennzeichnend sind, prägen sich dabei nicht so rasch ein, als Ausdrucksformen. Ob ein Gesicht den Ausdruck der Milde, der Bosheit, der Verschlagenheit, der Rohheit hat, darüber wird mich der erste Anblick nicht im Zweifel lassen, während mir andere Merkmale desselben, wie Bärtigkeit oder Bartlosigkeit, Farbe der Haare und der Augen u. dergl. noch nicht aufgefallen sind. „Die Leute, welche Gesichter schneiden, wechseln, aber die Gesichter bleiben“ sagt Wilhelm Raabe. Die in mächtigster Weise von den Gesichtszügen gefesselte Aufmerksamkeit hat auch augenblicklich, ohne bewußt zu folgern und zu schließen, ihr Urtheil fertig. Der Gegenstand dieses Urtheils ist kein außen Liegendes, sondern findet sich in meinem Mitempfinden. Ich empfinde mich förmlich mit meinem ganzen Wesen im Banne des Andern und kann

mich ihm gar nicht entschlagen. Sein Thun wird bis zu einem gewissen Grade das meinige, wie sein Wesen, wenn auch vielleicht mit Widerstreben, das meinige geworden ist. Sympathie und Antipathie, die sich sogleich beim Anblicke eines Andern mehr oder weniger regen, erklären sich aus dem Verhältnisse des in mir rückwirkend so angeregten Empfindens zu der mir gewöhnlich eigenen Empfindungsweise. Dem Pessimisten verräth der erste Anblick eines Menschen, wodurch dieser ihm unangenehm werden kann. Aus dieser Relation erklärt sich das große, oft die stärksten Leidenschaften in Anspruch nehmende Interesse, welches wir an den Handlungen und Empfindungen Anderer nehmen, auch wenn sie uns aus andern Gründen nicht berühren.

Diese Beziehungen bilden eine eigene Art des ästhetischen Betrachtens. Sie entspringen weder egoistischen, durch ein bestimmtes Begehren hervorgerufenen Gelüsten, noch Folgerungen des bewußt erkennenden Verstandes. In je höherem Maße solche vorwalten, desto mehr treten jene zurück. So wirken Freundschaft, Feindschaft, Parteigenossenschaft, Dienlichkeit zu bestimmten Zwecken, kurz alle Beziehungen, welche äußeren Lebensverhältnissen und Bestrebungen entnommen sind, trübend auf diesen Eindruck. Der Geldbriefträger wird mir stets sympathisch, der Steuerexekutor stets antipathisch erscheinen, ehe ich mich mit ihren Ausdrucksformen besonders befasse. Dagegen wird sich die ästhetische Wirkung in dem Maße stärker bemerkbar machen, in welchem Nebenvorstellungen, die äußeren Interessen entsprechen, schweigen. Je ähnlicher die Ausdrucksformen anderer Wesen den unsrigen sind, desto zwingender wirken sie auf uns; die Innigkeit und Mannigfaltigkeit ihrer Verbindungen mit den Vorstellungen eigener Bethätigung bringen eine gewisse Nöthigung zum ästhetischen Verhalten mit sich,

welches ferner liegenden Gegenständen gegenüber sich erst aus einem Ueberschusse unseres so gearteten Bethätigungstriebes ergiebt.

Diese Art, mit andern Menschen in Beziehung zu treten, ist unser bestes Theil. Sie ist mit unserem Menschenthume auf das Innigste verbunden. Man kann diese Wechselwirkung gar nicht hoch genug anschlagen. Sie ist es, welcher wir es zu verdanken haben, dass die göttliche Flamme in uns nicht zum Erlöschen kommt.[1]) Die Gewohnheit, andere Menschen in der geschilderten Art zu betrachten, überträgt sich aber auch auf andere Gegenstände. Ist nur einmal jene Erregung da, welche sich als eine Steigerung meiner Selbstbethätigung darstellt, so erweckt sie den Drang, sich in den Formen der Mitbewegung zu äußern. Der von ihm Erfaßte bietet gleichsam alle feinen, Bewegungsimpulse aufnehmenden Organe dar, um ihnen Eindrücke zu gewähren, welche die bereit gehaltenen Dispositionen beleben. Aehnlichkeiten mit unserem Organismus in dem geschauten Objekte fallen daher besonders schnell auf; die Unterstützung, welche sie unserer Begierde nach einer sich in die Bahnen unseres Organismus ergießenden Bewegung gewähren, lenkt unsere Aufmerksamkeit besonders auf sie. Es fällt also im Gegenstande das zumeist in unsere Aufmerksamkeit, was unserem Körperbaue und unseren Bethätigungsformen entspricht. Selbst entfernte Aehnlichkeiten springen in die Sinne, und dienen dem Bestreben, den Gegenstand nach Möglichkeit im Bilde unseres eigenen Organismus zu schauen. Je stärker unsere Erregung, je freier von anderweitigen, den Zwecken des Lebens entspringenden

---

[1]) Das Wesen ist nach Feuerbach („Philosophie der Zukunft") nur in der Gemeinschaft, in der Einheit der Menschen mit den Menschen enthalten.

Vorstellungen sie ist, desto stärker wird der Trieb sein, in Allem einen Anlaß zu innerer, sich anschmiegender Mitbewegung zu finden, Allem daher Eigenschaften zu verleihen, welche es in Beziehung zu den den Bewegungsdrang auslösenden Organen bringt. Wir sehen in solchen Zuständen Alles im Bilde einer der eigenen möglichst ähnlichen Bewegungsform und Gestalt. Das ästhetische Schauen nimmt Einfluß auf den Eindruck der Dinge, welche wir sehen. Es formt sie in uns uns selbst so ähnlich als möglich. Was diesem Prozesse nicht wegen allzugroßer Verschiedenheit widersteht, wird von ihm erfaßt und erfährt in ihm eine förmliche Umprägung. So sehen wir bald Alles in den Formen, in welchen wir es unserem Mitempfinden am nächsten bringen, in den Formen des Menschen. Die aufgeregte Phantasie erblickt des Nachts in Baumstrünken oder Felsblöcken menschliche Gestalten, im Schimmer des Mondes umgaukeln uns bleibt ähnliche Erscheinungen; Ornamente und Tapetenmalereien werden zu Gesichtern, die uns anglotzen oder sich fratzenhaft verzerren.

Es bedarf aber einer Aufregung dieser Art nicht immer, um Gegenständen das Bild menschlicher Erscheinungs- und Ausdrucksformen zu verleihen. Je thätiger das Phantasieleben, je weniger beirrt von Zweckvorstellungen es ist, desto lebhafter äußert sich dieser Vorgang. Die Nacht, in welcher die verwickelten Zweckbestrebungen des Tages und Eindrücke anderer Art in den Hintergrund treten, ist aus diesem Grunde diesem Prozesse besonders günstig. Er stellt sich bei Personen in höherem Maße ein, deren geistige Thätigkeit nicht besonders in Anspruch genommen ist, so bei Kindern, bei Wilden, bei Leuten von geringerem Bildungsgrade. Völker, welche auf niedriger Kulturstufe stehen, daher die Eindrücke der Natur, welche sich ihnen darbieten, nicht

sofort mit mannigfaltigen Zweckvorstellungen verbinden, welche eine vorgeschrittene Geistesentwicklung mit sich bringt, vermögen die Natur gar nicht anders zu erfassen, als im Gewande ihres eigenen Wesens. Alle ihre Erscheinungen werden vermenschlicht, die geringste Aehnlichkeit in Form, Bewegung oder sonstiger Aeußerung genügt, einem Objekte menschliche Attribute, menschliche Antriebe, menschliche Ausdrucksweisen zu verleihen. Mond und Sonne werden zu Augen, der Himmel zu einem Mantel, Wolken zu Gedanken, Felsen zu Gebeinen, Bäume und Quellen werden im Bilde menschenähnlicher Gottheiten verehrt, im Sturm wird der Athem eines Gottes, im Donner das Zürnen eines solchen vernommen. Die ganze Welt selbst wird als menschenähnliche Erscheinung aufgefaßt:

Aus Ymirs Fleisch ward die Erde geschaffen,
Aus dem Schweiße die See,
Aus dem Gebein die Berge, aus dem Haar die Bäume,
Aus der Hirnschale der Himmel.
Aus den Augenbrauen schufen gütige Asen
Midgard den Menschensöhnen;
Aber aus seinem Hirn sind alle hartgemuthen
Wolken erschaffen worden —

berichtet die Edda. Im Munde der Dichter belebt sich die ganze Natur im Sinne menschlicher Bethätigungen; Bäche lispeln, der Sturm ächzt und stöhnt, die Wiese athmet, die Gegend schläft, das Meer zürnt, die Wolken fliehen, der Himmel blickt herab u. s. w.

Sind nicht der Fels, das Himmelslicht, die Wogen
Von mir ein Theil, ein Theil von ihnen ich?

singt Byron und Gottfried von Straßburg:

Die lichten Blumen lachten aus bethautem Grase;
Des Maien Freund, der grüne Rase
Hatte aus Blumen sich gemacht
So wonnigliche Sommertracht . . . . . .

Der kühle Brunnen raunte gar süße
Gegen sie seine Grüße,
Und alles, das da blühte,
Das sah ihnen lachend ins Angesicht.[1])

Erst der Zweckbegriff verleiht den Erscheinungen der Welt andre Charaktere. Damit sind nicht blos nächstliegende ins Bewußtsein tretende Zwecke gemeint; die ganze Entwicklung und Organisation unseres Vorstellungslebens hat sich ja nach Zwecken gebildet, welche als solche wirksam waren und sind, ohne daß gerade unsere stets nur vom Nächstliegenden gefesselte Aufmerksamkeit von ihnen Kenntnis nimmt. Wo aber die Zweckvorstellung, sei sie nun eine bewußte oder eine unbewußte, fehlt, da wird man behaupten können, dass die Auffassung eines Gegenstandes in gar keiner andern Weise erfolgen könne, als in der thätigen Theilnahme, welche ihn im Lichte eines Gleichempfindenden erscheinen läßt.[2]) Je weniger er Objekt ist, desto mehr muß er Subjekt sein, je schwächer seine Beziehungen zu anderen Objekten sind, in welchen er dem gewöhnlichen Vorstellungsorganismus eingegliedert wird, desto stärker wird seine Beziehung zum Subjekte selbst sein, welche sich nur als Bethätigung des Subjektes äußern kann. Das Schauen der

[1]) Siehe „Die ästhetische Naturbeseelung in antiker und moderner Poesie" von Alfred Biese, Zeitschr. für vergleichende Litteratur-Geschichte 1. Bd.

[2]) „Wir associiren daher den Vorstellungen menschliche Erscheinungsform, beziehungsweise, fassen sie in dieser Form auf; sie gestalten sich unwillkührlich so, weil unser Mitempfinden zunächst durch menschliche Ausdrucksform geweckt wurde, daher es nicht blos darauf ankommt, daß wir die Gegenstände im Bilde menschlicher Erscheinung sehen; wir sehen sie im Bilde menschlichen Ausdruckes, denn nur dieser wirkt auf unsere Empfindung ein die Apperception überschreitendes Fühlen, Mitgefühl." (Volkelt, „Der Symbolbegriff," S. 58.)

Welt in den Formen der eigenen, menschlichen Erscheinung nennt man Anthropomorphismus.

Die Mitbewegung, von welcher oben gesprochen wurde, muß nicht eine als Ortsveränderung äußerlich in die Sinne springende sein. Die Stärke des erwachenden Bewegungsdranges hängt natürlich von der Stärke der wirkenden Reize ab; dessen Umsetzung in wirkliche Bewegungen, ist aber auch bedingt von der Widerstandsfähigkeit und Selbstbeherrschung des erregten Individuums. Je ähnlicher ein betrachteter Gegenstand an Form und Bewegung dem Betrachtenden ist, desto tiefer werden die durch ihn angeregten Vorstellungen in die Verzweigungen des dem Letzteren eigenen Bewegungsorganismus eingreifen, einen desto stärkeren Bewegungsdrang daher hervorbringen. Nichts reizt stärker zur Mitbewegung, als Bewegungen anderer Menschen, deren Eindrücke sich ein der ganzen Mannigfaltigkeit der Impulse zugänglicher Organismus zur Verfügung stellt. Die dadurch wachgerufenen Reize bewirken bei geringer Selbstbeherrschung Mitbewegungen, die an Intensität den geschauten Bewegungen nicht nachstehen. Es bedarf keiner Erörterung mehr, dass es nicht so sehr die Zweckbewegungen, mit welchen sich ja bestimmte Associationsvorstellungen verbinden, als vielmehr die unbewußten Ausdrucksbewegungen sind, welche solche Wirkungen hervorbringen. Den Ausdrucksbewegungen gleich zu achten sind in dieser Beziehung die Ausdruckslaute (Lautgebärden). Wie sich aus den Ausdrucksbewegungen und Lautgebärden, in ihrer Eigenschaft, zur Mitbewegung anzureizen, Tanz und Gesang, und damit die Musik, entwickelt haben, habe ich in meinem Buche: „Die Musik als Ausdruck“ ausführlich darzulegen versucht.

Der Bewegungsreiz führt aber, wie gesagt, nicht immer zur äußerlich sichtbaren Bewegung. Ist er schwächer, oder

stellt sich seiner Wirksamkeit die Gewohnheit der Selbst-
beherrschung entgegen, so kann es zu einer Afficirung der
durch den Bewegungsdrang in Anspruch genommenen Organe
kommen, welche stark genug ist, den Afficirten des Antriebes,
wie auch der Formen, in welchen sich dieser auslösen will,
inne werden zu lassen, aber nicht stark genug, zur sicht-
baren Entäußerung zu führen. Nicht blos Bewegungen
Anderer, auch bloße Formen können in dem Betrachter einen
Bewegungsantrieb erwecken, wie ja dies schon oben ausge-
führt worden ist. Formen nahestehender Lebewesen werden
unbewußt als Ergebnisse von Ausdrucksbewegungen aufge-
faßt. Nicht blos das Spiel der Miene, auch deren starre
Züge, die Stirnbildung, die Form der Nase, die Backen-
knochen, das Kinn werden in ihrer Bedeutung als Zeichen
des Ausdruckes erfaßt, welcher ja unter Vermittlung der Ge-
wohnheit und der Vererbung an ihrer Bildung mitgearbeitet
hat; man betrachtet sie nicht, wie andere Körper ähnlicher
Gestaltung, sondern als Ergebnisse innerlich bedingter Be-
wegungen, und ruft bei ihrem Anblicke unbewußt ähnliche
Ausdrucksimpulse wach.[1]) Diese können natürlich nicht zu
wahrnehmbaren äußeren Erscheinungen führen. Dennoch fühlt
sich der Beschauer im Sinne der geschauten Ausdrucksformen
innerlich so bewegt, dass ihm, wenn auch nur sehr leise, wenn
auch in einer Tiefe, die sich dem Bewußtsein nie erschließen
kann, ihr Zusammenhang mit lebendigen Ausdrucksimpulsen
inne wird. Die Vermenschlichung empfangener Eindrücke
wird stets mit einer derartigen, in unerforschlichen Tiefen
vorgehenden Bewegung verbunden sein. Sie besteht eben
darin, dass ein Thätiges an Stelle der äußeren Ein-

---

[1]) Goethe sagt: „Dass des Menschen Gegenwart, dass sein
Gesicht, seine Physiognomie der beste Theil von Allem ist, was immer
über ihn gesagt und kommentirt werden kann."

wirkung tritt, dass man sich mehr in dem bewußt wird, was man gibt, als was man empfängt, dass ein Eindruck mehr Aktion als Reaktion, mehr Bewegung, als Empfindung ist.

Wir sind an dem Punkte angelangt, den Uebergang von den bildenden Künsten zu den musischen zu suchen. Beide kommen darin überein, Darbietungen einer inneren Thätigkeit zu sein.[1]) Der bildende Künstler offenbart diese in Produktionen, welche den Vorstellungen der Außenwelt entsprechen. Die Vorstellungsthätigkeit des Künstlers ist dabei in stärkerer Weise betheiligt, als bei der gewöhnlichen Apperception eines Eindruckes der Fall ist. Bei der Verarbeitung von Vorstellungen durch den Künstler geräth ein weiteres Vorstellungsgebiet in Mitschwingung, als dasjenige ist, welches gewohnheitsmäßig Reize zu erfassen und zu gestalten pflegt. Das Vorstellungsprodukt befreit sich vom Zwange, welchem es durch die gewohnten Reaktionsformen der Seele preisgegeben ist, und bereichert und belebt sich aus Quellen, welche ihm ein thätig gewordener Erregungszustand zuführt. Seine Erscheinungsform gibt Zeugnis von dieser Erregung. Sie weist auf einen Ueberschuß von vorstellender Thätigkeit hin und gewährt damit auch Andern die Nachempfindung des Zustandes, dem sie ihre Gestaltung verdankt. Das Bedeutsame dabei, ist das stolze Gefühl eines Vermögens, welches die Abhängigkeit von den trägen Massen des Gewordenen überwindet, indem es dieselben wieder dem Prozesse des Werdens unterwirft.[2]) In diesem Prozesse

[1]) Künste des Geschmackes und des Geruches gibt es aus dem Grunde nicht und wird es nie geben, weil eben Geschmack und Geruch nur den Kategorien der Lust oder Unlust, also dem begehrenden Ich, dienen.

[2]) Die Kunst ist, nach R. Wagner, ihrer Bedeutung nach nichts Anderes, als die Erfüllung des Verlangens, in einem dargestellten oder geliebten Gegenstande sich selbst zu erkennen. („Oper und Drama" IV, 42.)

spielt, wie wir sehen, ein Vermittelndes, ein der Außenwelt Entnommenes eine Rolle. Im Ringen mit der Außenwelt behauptet hier gleichsam der Künstler sein Wesen. Der bildende Künstler bedient sich zur Aussprache seines Wesens der in ihm bereits vorgebildeten Vorstellungen von den Außendingen. Diese haben sich im Laufe der Entwicklung derart der vorstellenden Seele eingeprägt, dass sich ihr die Welt nur in bestimmten Erscheinungsformen darzustellen vermag. Diese sind als unverrückbare Bilder in die Seele gelegt worden; man kann sie als Ideen bezeichnen. In diesem Sinne kann man sagen, es schlummere die Idee des Baumes, des Pferdes, des Menschen in uns. Auch wenn der Reiz des Objektes auf die empfangenden Sinne fehlt, vermag die Einbildungskraft in ihrem Bestreben, die Seele mit ihren Produkten zu erfüllen, sich nicht loszulösen von den Formen, in welchen sich die Welt dem offenen Auge darzustellen pflegt. Alle diese Vorstellungsformen haben sich unter dem Einflusse bestimmter Gesetze gebildet, welche sich vom Gesichtspunkte des Wollens als vom Zwecke, von dem des Erkennens als vom Satze vom Grunde diktirt zeigen. Sowohl für das begehrende als auch für das rechnende Ich stellen sie nur Beziehungen unter einander dar. Mit diesen Beziehungen beschäftige i ch mich und diese Beschäftigung erschöpft mein ganzes Interesse für sie.

Es kann nun aber vorkommen, dass mir diese Verhältnisse ganz gleichgiltig sind. Das kann freilich nur dann sein, wenn ich in diesem Augenblicke meine Natur, ein Begehrender oder ein Rechnender zu sein, aufgegeben habe, daher nichts mehr, was diesen Bestrebungen entspräche, in den Vorstellungsobjekten suche. Freilich können sie an sich, als Objekte, mir dann nichts mehr bieten, denn als solche werden sie ja durch die erwähnten Beziehungen erschöpft;

sie bieten mir aber dann etwas Anderes, viel Werthvolleres, sie bieten mir nämlich mich selbst, mein Subjekt.[1]) Sie werden Eins mit meinem Subjekte, stellen sich als eine Offenbarung desselben dar, in welcher mir mein Wesen unmittelbar kund wird, setzen mich gleichsam an den Punkt, in welchem sich die Schöpfung nicht als ein Produkt, sondern als ein Akt darstellt. In diesem Verhältnisse verlieren sie alle anderen Bedeutungen und bleiben mir einzig als Bild gegenwärtig, d. h. als ein sich Bilden. Das Wesentliche daran ist nicht ihr Inhalt, sondern mein Verhalten. Das aus dem Vorstellungsleben des Tages heraustretende „Ich“ wird zur Folie, von welcher sich einzig dieses Bild abheben kann. Dieses „Ich“ ist aber nichts Anderes, als Bethätigung, als Werden. Es kann sich seiner nur als ein sich Bethätigendes inne werden. Erscheinen ihm Vorstellungsgruppen in der dargestellten Art als Bilder, also in einer Weise, bei welcher es weder als rechnend noch als begehrend betheiligt ist, so deutet dies darauf hin, daſs es noch eine andere Bethätigung geben müsse, in welcher dieses Ich auf sich hinweise. Diese Bethätigung besteht darin, daſs es selbst an der Schöpfung des Bildes theilnimmt. Der Werdeprozeß in ihm erfaßt Kreise, welche in den gewöhnlichen Vorstellungsakten todt geblieben wären, er versetzt Vorstellungsdispositionen in Spannung, welche sonst nicht berührt werden. So verleiht er den Vorstellungen, auf welche seine Beschäftigung gerichtet ist, ein eigenes Leben, *sein* eigenes Leben nämlich. Alle zusammenwirkenden Vorstellungen werden in ihrer Beziehung zu dem so thätigen Ich lebendig, sie werden ein Empfindungsgehalt. Es wurde schon dargelegt, warum dieser nicht

---

[1]) Nicht das Objekt, das Subjekt ist nach Kant der wahre Vater der Schönheit. Von seiner Beschaffenheit, nicht vom Objekte, hängt es ab, was schön und häßlich genannt werden soll.

als Empfindung im gewöhnlichen Sinne des Wortes ins Bewußtsein tritt. Das Leiden des „Ich" ist in ein Thun übergegangen; das Gewordene tritt ihm nicht mehr beirrend und hemmend entgegen, nachdem es in ein Werden aufgelöst worden ist; wir befinden uns damit an dem Punkte, in welchem Innen und Außen zusammenfallen, in welchem das Innen sich als ein Außen, das Außen als ein Innen kundgibt.[1])

In diesem Vorgange steht der Künstler, welchen ich in eigener Person sprechen ließ, stets einer Außenwelt gegenüber. Besser gesagt, er kann sich von gewissen, dem Gefüge unseres Vorstellungslebens angehörigen Grundformen, welche uns durch Vererbung und Gewohnheit als unveräußerliches Gut eigen geworden sind, nicht mehr lossagen. Als das, was wir geworden sind, können wir in anderen Formen nicht mehr denken, nicht mehr wollen, nicht mehr schauen. Sie gehören dem unser Wesen bildenden Vorstellungsorganismus an und können nicht zerbrochen werden, ohne diesen selbst zu zerstören. Man könnte sie den Knochenbau der Seele nennen. In diesen Formen erscheint uns nicht blos die Außenwelt, sondern auch wie schon erwähnt, die eingebildete. Wir können sie in der oben gedachten Weise beleben, wir können aber ihren Grundcharakter nicht ändern. Treten die von diesen Formen bedingten Vorstellungsthätigkeiten dem rechnenden „Ich" gegenüber, so bestimmen sie den Begriff des Wahren; erscheint in ihnen das begehrende „Ich" thätig, so führt dies auf den Begriff des Guten,[2])

[1]) Und so entlarvt sich uns jedes Kunstwerk als der an einem verwandten Objekte sich harmonisch fühlende Mensch, als die in harmonischen Formen sich objektivirende Menschlichkeit. (Th. Vischer, „Ueber das optische Formgefühl," S. 41.)

[2]) Der Sprachgebrauch bezeichnet mit „gut" sowohl sinnlich

ergeben sie sich aber dem schauenden „Ich,“ welches man Gemüth nennen könnte, so gelangen wir zum Begriff des Schönen.

Das Wahre, das Gute und das Schöne führen uns also auf der Seele angehörende Grundformen zurück, in welchen sie einen Zusammenhang haben. Der Unterschied ergiebt sich nur daraus, wie ich mich diesen Grundformen gegenüber verhalte. Die diese Grundformen bestimmenden Vorstellungsverbindugen möchte ich Ideen nennen. Für die Kunst ist damit der Begriff der Idee vom Boden der abstrahirenden Philosophie auf den concreten der Psychologie gerückt. Damit hat er für sie erst seine faßbare Bedeutung erlangt.[1])

In das Schaffen des Künstlers leuchten diese Ideen, ihm seine unveränderlichen Grundlagen verleihend. Zum Wesen dieses Schaffens gehört es aber, bei der Idee nicht stehen zu bleiben, sondern sie durch Verlebendigung aus den tiefsten Quellen alles Daseins zum Ideale umzuschaffen. Gerade das, was der Künstler dazu gibt, um ihr den schemenhaften Charakter zu nehmen, sie dem trägen Schlummer zu entreißen, welchem sie im gewöhnlichen Vorstellungsleben verfallen ist, sie zur nicht blos unser Denken oder unser Begehren beschäftigenden, sondern auch das Gemüth mit

---

Angenehmes (eine gute Speise), als auch ein Urtheil über moralische Handlungen (gute That) also sowohl auf niedrigem als auch auf hohem Gebiete etwas in die Kategorie des begehrenden „Ich“ Fallendes.

[1]) Interessant wird es bei dieser Gelegenheit sein, sich der Beziehung zu erinnern, in welche Solger die Begriffe Idee und Symbol bringt, wenn er die Idee, insoferne sie als Kunstwerk ein wirkliches Ding der Phantasie ist, Symbol nennt, in dem daher Idee und Erscheinung allenthalben mit einander gesättigt sind und die Thätigkeit im Werke vollkommen gegenwärtig ist.

allen Einzelheiten berührenden Form zu gestalten, macht das Wesentliche seines Schaffensprozesses aus. In allen Theilen muß daher das Idealbild Zeugniß von diesem Prozesse geben. Jeder muß sich als ein Bethätigungsprodukt kundgeben. Dadurch gewinnt das Ideal als Bild erst den Charakter des Concreten; es rückt in die Erscheinung. Als Grundlage des Bildes, in welchem ein starrer Vorstellungscomplex, gleichsam im Sinne seiner Umrisse, einer Neuschöpfung unterworfen wird, wird uns die Idee Gegenstand besonderen Interesses. In diesem Sinne können wir daher Schopenhauer zustimmen, wenn er, auf Plato zurückgreifend, die Idee für die Kunst zu erobern sucht, in welcher sie allerdings erst in dem Augenblicke heimisch wird, in dem sie aufhört Idee zu sein. Durch die Idee vermag sich der Künstler erst verständlich zu machen, dadurch nämlich, dass das, was er schafft, nicht als etwas Neues, Unerhörtes hervorspringt, sondern jenen Dispositionen sich anbequemt, nach welchen überhaupt die Außenwelt aufgenommen und sich verständlich gemacht wird. Es läßt sich nicht leugnen, dass Schopenhauers Idee mit den hier entwickelten Anschauungen nicht zusammenfällt. Dennoch dürfen die letzteren Schopenhauer als Zeugen herbeirufen. Er sagt: „Allererst indem auf die beschriebene Weise ein erkennendes (wir würden sagen, ein schauendes) Individuum sich zum reinen Subjekt des Erkennens und eben damit das betrachtete Objekt zur Idee erhebt, tritt die Welt als Vorstellung gänzlich und rein hervor und geschieht die *vollkommene Objektivation* des *Willens*, da allein die Idee seine adäquate Objektivität ist. Diese *schließt Subjekt und Objekt auf gleiche Weise in sich*, da solche ihre einzige Form sind; in ihr halten sich aber beide das Gleichgewicht; und wie das Objekt auch hier nichts, als die Vorstellung des Subjektes

ist, so ist auch das Subjekt, indem es im angeschauten Gegenstand ganz aufgeht, dieser Gegenstand selbst geworden, indem das ganze Bewußtsein nichts mehr ist, als dessen deutlichstes Bild." („Die Welt als Wille und Vorstellung," I. S. 211 und 212.) Wir haben einen Unterschied gemacht, zwischen Idee und Bild. Im Bilde vollzieht sich der von Schopenhauer geschilderte Prozeß. Daß er auch dem großen Philosophen nicht etwa in das Gebiet des verstandesmäßigen Erkennens fiel, in welchem die Idee zum Begriffe würde, daß dieser also das Wesen der künstlerischen Bethätigung in ihrem Unterschiede von andern Geistesfunktionen richtig erkannt hat, würden uns, wenn er sich auch nicht ausdrücklich gegen jede Verwechslung von Idee und Begriff verwahrt hätte[1]), viele kennzeichnende Stellen darlegen; „Wenn man, durch die Kraft des Geistes gehoben die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren läßt, aufhört, nur ihren Relationen zu einander, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist, am Leitfaden des Satzes vom Grunde nachzugehen, also nicht mehr das Wo, das Warum und das Wozu an den Dingen betrachtet; sondern einzig und allein das Was; auch nicht das abstrakte Denken, die Begriffe der Vernunft das Bewußtsein einnehmen läßt, sondern statt alles diesem die Macht seines Geistes der Anschauung hingiebt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewußtsein ausfüllen läßt, durch die ruhige Kon-

---

[1]) „Die Idee ist die vermöge der Zeit und Raumform unserer intuitiven Apprehension, in die Vielheit zerfallene Einheit; hingegen der Begriff ist die, mittelst der Abstraktion unserer Vernunft, aus der Vielheit wieder hergestellte Einheit; sie kann bezeichnet werden als unitas post rem, jene als unitas ante rem." (D. W. a. W. u. V. I. S. 277.)

templation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Fels, ein Gebäude oder was auch immer; indem man nach einer sinnvollen deutschen Redensart sich gänzlich in diesen Gegenstand *verliert*, d. h. eben sein Individuum, seinen Willen vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objektes bestehend bleibt" u. s. w. Als den Willen, welcher dabei schweigt, haben wir nach unserer Anschauung den Einzelwillen, den Willen des Individuums aufzufassen.[1]) Die ruhige Kontemplation aber, in welcher Schopenhauer den Vorgang sich abspielen läßt, fällt zusammen mit dem, was wir als das Verstummen des rechnenden und begehrenden „Ich's" bezeichnet haben. Für uns ist diese Kontemplation nicht als ein Aufhören aller Willensthätigkeit aufzufassen; sie ist vielmehr das Erwachen einer Thätigkeit ganz besonderer Art, welche sich von den Willensthätigkeiten des Individuums wesentlich unterscheidet.

Diese selbstschöpferische Thätigkeit, mit welcher der Künstler das, was wir Idee genannt haben, als Ideal erfaßt, es bis ins Einzelne ausgestaltet und mit Leben erfüllt, ist nun das Wesentliche der Kunst. Der Künstler abstrahirt nicht; diese einzig dem Verstande zufallende Thätigkeit liegt ihm ganz ferne; in seinem Schaffen kommt es daher nicht zu Abstraktionen; seine Gebilde sind ganz concret und zeichnen sich eben dadurch aus. Wenngleich uns das künstlerische Produkt weit über den Gegenstand erhebt,

---

[1]) Julius Frauenstädt stimmt damit überein, wenn er, Schopenhauers getreuester Schüler, in seiner Kritik der Ideenlehre sagt: „Nur vom persönlichen, egoistischen Willen und seinen Zwecken ist das ästhetische Wohlgefallen frei, nicht aber vom objektiven auf Schönheit, auf Harmonie gerichteten Willen." („Neue Briefe über die Schopenhauer'sche Philosophie," S. 32. Briefe S. 188.)

welchen es darstellt, so geschieht dies doch nicht dadurch, dass es uns zu einer abstrahirenden, von dem Eindrucke des Wirklichen ablenkenden Thätigkeit veranlaßt; die Erhebung besteht vielmehr darin, dass es uns den Belebungsprozeß inne werden läßt, aus welchem das Kunstprodukt seinen Charakter als ein einziges, wirkliches, ganz individuelles geschöpft hat. Den Ausdruck „wirkliches“ haben wir hier im eigentlichen Sinne zu verstehen, als von „Wirken“ abgeleitet. Das Kunstwerk wirkt. Das heißt, es ist kein todter Gegenstand, sondern ein lebendiger Vorgang. So faßt es auch Schopenhauer auf, wenn er sagt: „die Idee entwickelt in dem, welcher sie gefaßt hat, Vorstellungen, die in Hinsicht auf den ihr gleichnamigen Begriff neu sind; sie gleicht einem lebendigen, sich entwickelnden, mit Zeugungskraft begabten Organismus welcher hervorbringt, was nicht in ihm eingeschachtelt war.“ (D. W. a. W. u. V. I. §. 49, S. 277).

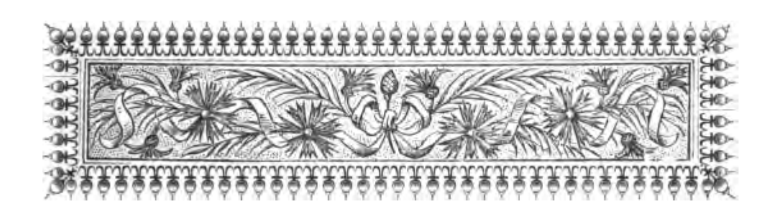
Das Schauen des Künstlers ist wesentlich verschieden von der Contemplation des Weisen.[1] Beide verhalten sich der Welt der Erscheinungen gegenüber ablehnend; die letztere dadurch, dass sie sich ihr entzieht, das erstere dadurch, dass es sie umschafft. Diesen Unterschied hat Schopenhauer nicht voll erfaßt. Er sagt in nicht leicht lösbarem Widerspruche mit schon gebrachten Aussprüchen: „dass aus dem Kunstwerk die Idee uns leichter entgegentritt, als unmittelbar aus der Natur und der Wirklichkeit, komme daher, „dass der Künstler, der nur die Idee, nicht mehr die Wirklichkeit erkennt, in seinem Werk auch nur die Idee rein wiederholt hat, sie ausgesondert hat aus der Wirklichkeit, mit Auslassung

[1]) Die Inder sind ein contemplatives Volk, aber kein künstlerisches; mindestens liegt der Schwerpunkt ihres Wesens nicht in der künstlerischen Anlage.

aller störender Zufälligkeiten" u. s. w. Kein Wiederholen, kein Auslassen ist die Thätigkeit des Künstlers, vielmehr gerade im Gegentheil ein Neubilden, ein Ergänzen und Erweitern. Kein Künstler würde zustimmen, wenn man sich den Vorgang in ihm beim Schaffen als ein negatives Verhalten, als ein Herausschälen eines durch die concrete Wirklichkeit verdeckten und verhüllten Kernes dächte. Kein Zweifel, dass an Schopenhauers Lehre nicht der Philosoph allein, sondern auch der Künstler gearbeitet hat. Das eben zeichnet Schopenhauers Aesthetik aus, dass sie aus einem mächtigen, aus tiefen Eindrücken geschöpften Kunstempfinden hervorgegangen ist. Doch hat in ihr zuweilen der Philosoph empfunden und der Künstler gedacht. Mit Schopenhauer erkennen wir in der Genialität die Fähigkeit, sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke ganz aus den Augen zu lassen, sonach sich seiner Persönlichkeit auf eine Zeit völlig zu entäußern, doch setzen wir an die Stelle des rein erkennenden Subjektes Schopenhauers das sich bethätigende Subjekt. Was Schopenhauer im Hinblicke auf jenes die Wiederholung der Idee nennt, ist uns eine Neuschöpfung, ein Zustand, welcher mit dem von Schopenhauer vertretenen das gemeinsam hat, dass in ihm jedes Interesse, jedes Wollen, jeder Zweck schweigt, welcher sich aber von diesem dadurch unterscheidet, dass der Rest nicht ein thatloses Erkennen, sondern ein thatkräftiges, allerdings hinter dem Individuum, ferne von seinen Bestrebungen vorgehendes, aber in dasselbe einfließendes, ihm seine Ergebnisse übermittelndes Wirken ist. Treffend nennt Schopenhauer es einen freigewordenen Ueberschuß, was zum Spiegel der Welt werde. Uns ist es aber nicht ein Ueberschuß des Erkennens, das sich doch immer nur auf etwas Erkanntes, etwas den Kreis des Erkennbaren nicht überschreitendes, in letzter Linie also doch nur immer auf ein

Objekt beziehen könnte, also auf etwas Anderes, als im Grunde doch die Schopenhauer'sche Idee sein will. Soll in diesem Ueberschuß etwas Anderes außer dem Objekte dem einzig erkennbaren Schatten der Idee, die sonst dem Erkennen ihrer Natur nach entschlüpfen muß, zur Aeußerung kommen, so setzt dies eine schöpferische Thätigkeit voraus; dieses Andere aber, was nicht Objekt ist und doch ins Bewußtsein rückt, ist diese schöpferische Thätigkeit selbst, welche zusammenfällt mit dem freigewordenen „Ich," dem „Ich," welches nicht mehr in namenlosen Leiden an das Objekt geschmiedet ist, wie Prometheus an den Felsen, sondern sich selbst schöpferisch geltend macht in göttlicher Kraft und Herrlichkeit.





X.

Der Mensch erfährt und genießt nicht,
Ohne zugleich produktiv zu werden.
(Goethe.)

Man hat die Künste nach der verschiedensten Gesichtspunkten eingetheilt. Die ihr Wesen am tiefsten berührende Eintheilung scheint mir die zu sein, welche sie nach ihren Erscheinungsarten in Raum und Zeit gruppirt.[1])

---

[1]) In den Begriffen Raum und Zeit drückt sich das Verhältnis von Subjekt und Objekt in ihrer Wechselwirkung aus. Zeit und Raum sind untrennbar miteinander verbunden. Jede Zeitbestimmung bedarf des Räumlichen, jede Raumfassung des Zeitlichen. Keine Zeit ohne Raum, kein Raum ohne Zeit. In der Zeit gehe ich an den Dingen vorüber, im Raume gehen die Dinge an mir vorüber. Die Zeit ist mein Verhalten zur Außenwelt, der Raum das Verhalten der Außenwelt zu mir. Mit der Zeit messe ich an räumlichen Erscheinungen, was in mir vorgeht, im Raume durch zeitliche Eindrücke, was draußen sich befindet. Dies sei hier nur angedeutet um der verwirrenden Meinung zu begegnen, als sei in Zeit und Raum ein Eintheilungsgrund der Künste gegeben, welcher grundsätzliche Verschiedenheiten bedinge.

Die Bethätigung des Ich, welche dem Begriffe der Kunst entsprechen soll, muß ins Leben treten, muß sich in sinnlich wahrnehmbarer Weise offenbaren. Diese Offenbarung kann entweder dadurch geschehen, daſs ein Produkt von der Bethätigung Zeugnis gibt, oder dadurch, daſs die Bethätigung als ein die Organe des sich Bethätigenden erfassender, in ihren Bewegungsformen erscheinender Akt zur Aussprache gelangt.[1]) Das Produkt als ein Gewordenes hat alle Merkmale des Objektes an sich, kann also auch als solches aufgefaßt werden. Man kann es daher auch von andern Gesichtspunkten aus betrachten, als von dem des künstlerischen Wohlgefallens. Es kann Zwecken dienstbar werden. Die Statue kann Dienste als Kleiderstock, das Bild solche als Ofenschirm leisten; man kann sich minder nüchterne Zwecke vorstellen, zu welchen ein Kunstwerk benützt werden kann, und kommt dabei auf den Kunstindustriegegenstand. Seine künstlerische Wirkung äußert das Kunstwerk nur dadurch, daſs es ein Interesse wachruft, welches stärker ist, als das etwa auch mögliche für zweckmäßige Verwendungen. Jenes Interesse besteht darin, daſs der Beobachter beim Anblicke des Kunstwerkes in zwingenderer Art zur ästhetischen Betrachtung geführt wird, als beim Anblicke anderer Gegenstände. In dem Vorgange, welcher zum ästhetischen Betrachten führen soll, kommt ihm das Kunstwerk zu Hilfe. Es offenbart ihm nämlich Merkmale, welche schon ihrer Erscheinung nach weder einem Zweckbestreben noch einem Zufalle entsprungen sein können, welche daher ihren Ursprung nur auf eine schöpferische Thätigkeit zurückführen. Diese auch, in dem Sinne, wie bei der Betrachtung über das ästhetische Schauen dargestellt

---

[1]) Auch im Rausche haben wir neben dem Gedränge mannigfaltiger Vorstellungen den Bewegungsdrang als kennzeichnendes Merkmal kennen gelernt. Beide entspringen der gleichen Wurzel.

worden ist, im Beschauer selbst wachzurufen, wird daher das Kunstwerk geeigneter sein, als ein anderer Gegenstand, welchem von Seite des Beschauers mehr entgegengebracht werden müßte, wenn er ästhetisch wirken soll. Das Kunstwerk ist Symbol und weist als solches direkte auf die Thätigkeit hin, welcher es entsprungen ist.[1]) Freilich wird der Beschauer eines Rafael'schen Bildes darum noch nicht zum Rafael. Gewiß wird es aber, wenn es mit der ihm eigenen Macht auf ihn wirkt, seine Phantasie befruchten und in ihm eine innere Bewegung erzeugen, welche bei größerer Steigerung zur Produktivität werden kann. Es wird Dispositionen dazu erwecken, deren Spannung in einem Zustande fühlbar wird, welchen man als Begeisterung bezeichnen kann. Der Geist erwacht und macht sich als selbstthätiges Wesen fühlbar. Künstler haben nicht selten ihre Anregungen aus dem Eindrucke von Kunstwerken, oft ganz anderer Gattung, geholt, die

[1]) In hochinteressanter Weise hat schon Kant das Wesen der Künste auf ihre Erscheinungsformen als Ausdruck von Bethätigungen zurückgeführt. Er sagt: „Wenn wir also die schönen Künste eintheilen wollen, so können wir, wenigstens zum Versuche, kein bequemeres Prinzip dazu wählen, als die Analogie der Kunst mit der Art des Ausdruckes, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich so vollkommen als möglich einander, d. i. nicht blos ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach mitzutheilen. Diese besteht in dem Worte, der Gebärdung und dem Tone (Artikulation, Gestikulation und Modulation). Nur die Verbindung dieser drei Arten des Ausdruckes macht die Mittheilung des Sprechenden aus, denn Gedanken, Anschauung und Empfindung werden dadurch zugleich und vereinigt auf den anderen übertragen." („Kritik der Urtheilskraft," S. 185—186) und weiter: „Wie aber bildende Kunst zur Geberdung in einer Sprache (der Analogie nach) gezählt werden könne, wird dadurch gerechtfertigt, daß der Geist des Künstlers durch diese Gestalten, von dem, was und wie er gedacht hat, einen körperlichen Ausdruck gibt und die Sache selbst gleichsam mimisch sprechen macht."

man also gewiß nicht als Antriebe zur Nachahmung, sondern als Erweckungen des ursprünglichen Schaffensdranges aufzufassen hat. Unter dem Eindrucke eines Kunstwerkes fühlt sich auch der Laie als Künstler. Es gibt Naturen, welche ein sogenanntes anempfindendes Talent haben. Auch ihnen muß man nicht Nachahmungssucht zum Vorwurfe machen. Sie werden schöpferisch bleiben, aber im Banne der sie anregenden Formen befangen.

Da wir Objekte nur in der Anschauungsform des Raumes zu erfassen vermögen, die künstlerischen Wirkungen aber bei den betrachteten Kunstgattungen des Objektes zur Vermittlung bedürfen, so pflegt man diese auch Künste des Raumes zu nennen. Der Raum bezieht sich aber nur auf ihre Erscheinungsformen, nicht auf ihr Wesen. Im Wesen fallen sie zusammen mit jenen Künsten, welche nicht der Vermittlung durch räumliche Objekte bedürfen, um zur Wirksamkeit zu gelangen. Es sind dies jene Künste, welche der Vermittlung durch das Symbol entrathen können, da sie sich in anderer Weise, nämlich durch die in die Erscheinung tretende Bethätigung des Künstlers selbst offenbaren. Dies ist bei den musischen Künsten der Fall, bei welchen die Ausdrucksbewegungen des Körpers eine noch näher zu erörternde Rolle spielen. Im Gegensatze zu den Künsten, welche der räumlichen Formen bedürfen, um ins Leben zu treten, kennzeichnen sie sich durch das Nacheinander ihrer Erscheinungsweise, sie äußern sich in der Zeit.

Um über den kennzeichnenden Unterschied klar zu werden, ziehen wir zwei Künste, welche sich scheinbar sehr nahe stehen, in vergleichende Betrachtung, die Bildhauerkunst und den Tanz. Das vornehmste Objekt der Bildhauerkunst ist der Mensch. In ihren Gestaltungen tritt uns, wie in der Tanzkunst, der Mensch entgegen. Hier wie dort wirkt er durch

seine Formen, seine Stellung, seinen Ausdruck in Gesicht und Gliedern, dort durch seine vorgestellte, hier durch seine wirkliche Bewegung. Der steinerne Mensch jener Kunst bedarf nur der Bewegung, um zum lebenden Menschen des Tanzes zu werden; ein Pygmalionkuß nur, so scheint es, trennt beide Künste. Man sollte also glauben, es läge nichts näher, als bei der Systemisirung der Künste beide in einer Gruppe zu vereinigen. Das müßte man thun[1]), wenn man im Kunstobjekte, also im Gegenstande, durch welchen uns das künstlerische Schaffen vermittelt wird, in welchem es sich darstellt, das wesentliche Merkmal der Kunst suchen und ausschließlich die Wirkung des Kunstgegenstandes in seiner Eigenschaft als Objekt auf den Genießenden zum Ausgangspunkt der Betrachtung nehmen will. Dass der Tänzer ein eigenes Leben hat und dass dieses in den Erscheinungsformen des Tanzes zu Tage tritt, wäre ja gleichgiltig. Könnte man der Natur durch mechanische Vorrichtungen ähnliche Bewegungen verleihen, so wäre mit ihnen dem aufnehmenden Auge gegenüber das Gleiche geleistet. Ebenso würde ein in unbeweglicher Stellung verharrender Mensch, wenn ihm die Natur schöne Körperformen verliehen hat, das Gleiche leisten, wie eine Statue. Ist es nicht auffallend genug, daß man, auch ohne von ästhetischen Vorurtheilen eingenommen zu sein, einen Versuch solcher Art sogleich als Unterstellung, als grobe Täuschung empfinden würde? Von dem Augenblicke an, als man erkennt, daß eine sich als Tänzer bewegende Gestalt

[1]) Batteux hat es thatsächlich gethan. Er theilt die Künste ein in solche, die man durch das Gesicht, und andere, die man durch das Gehör genießt, und zählt zu den ersten die Malerei, die Bildhauerkunst und die Tanzkunst; setzt freilich hinzu, daß die letzte sich durch die Materie, mit welcher sie nachahme, von den ersten beiden am meisten unterscheide.

kein Mensch, sondern eine mechanische Figur, ein regungslos ausharrender Körper, kein Stein, sondern lebendes Fleisch und Blut ist, von diesem Augenblicke an ist es zu Ende mit jedem Kunsteindrucke. Weder die Naturtreue der Bewegungen der Figur, noch auch die Schönheit der Körperformen und der Stellung des lebenden Menschen werden es dem Betrachter auch nur möglich machen, dem Eindrucke die Wirkungen der Kunst zu gesellen. Er ist betrogen worden; das wird ihm sofort auf das Schärfste klar und je täuschender der Betrug war, desto empfindlicher wird der ihn Entdeckende seine Zumuthungen zurückweisen.

Der Kunstgenießende will eben, sei es bewußt oder unbewußt, mit bloßen Objekten nichts zu thun haben. Er will durch das Objekt in eine Beziehung zu einem Subjekte treten, und diese kann einzig durch eine entsprechende Erweckung des Subjektes in ihm selbst hergestellt werden. Durch die Eintheilung der Künste nach Raum und Zeit wird dieser Thatsache Rechnung getragen. An sich als Objekt betrachtet erscheint jedes Kunstprodukt sowohl in der Zeit als auch im Raume; es kann ja in dieser seiner Eigenschaft einzig nur in diesen Anschauungsformen aufgefaßt werden. Das Mehr, was etwa die eine oder die andere bei der Appercipirung eines Objektes in Anspruch nehmen würde, begründet nur einen äußeren die Charakterisirung des Gegenstandes nicht berührenden Unterschied. Ein fahrender Wagen ist uns nicht weniger ein Wagen, als ein stehender, ein fliegender Vogel nicht weniger ein Vogel als ein sitzender, und so ist auch ein tanzender Mensch nicht mehr und nicht weniger ein Mensch, als ein sich unbeweglich verhaltender. Wenn nun trotzdem Raum und Zeit eine tief eingreifende Eintheilung der Künste begründen können, so daß dieser Eintheilungsgrund eine scharfe Grenze zwischen zwei großen

Kunstgruppen zieht, wenn dabei der tanzende Mensch der einen, die Statue der andern dieser so scharf getrennten Gruppen zugewiesen werden muß, so daß Berührungspunkten anderer Art nur eine unwesentliche Bedeutung zugemessen wird, so muß dies eine tiefgehende Ursache haben. Es muß darauf hindeuten, daß Raum und Zeit den Künsten gegenüber doch eine andere Bedeutung haben müssen, als gewöhnlichen Objekten gegenüber. In der Kunst haben Raum und Zeit nicht blos als Anschauungsformen ihre Bedeutung, sie beziehen sich auch auf die Formen der Bethätigung. Die künstlerische Bethätigung kann sich nämlich in doppelter Weise äußern: In Produkten, welche sie hervorbringt, und in Aeußerungen des Zustandes des Producierens. In beiden Fällen handelt es sich aber nicht um das Produkt, noch um die Aeußerungen als solche, sondern nur um die Bethätigung, auf welche sie hinweisen, von welcher sie Zeugnis geben. Dieses Zeugnis ist kein blos theoretisches, blos äußerliches, es enthält vielmehr die ganze Bethätigung in ihrer vollen Eigenart, indem es dieselbe im Kunstgenießenden wachruft. Der Kunstgenießende erfaßt die sich ihm vorstellende Bethätigung nicht blos in den Anschauungsformen des Raumes und der Zeit, sondern, durch deren Vermittlung, als in ihm selbst wachgewordene gleichwerthige Bethätigung.[1]) Raum und Zeit sind gleichsam nur die Träger dieser Bethätigung. Aeußert sie sich in einem Produkte, in einem Gewordensein, so bedarf sie hiezu natürlicherweise der Form, in welcher einzig das Gewordene zur Anschauung gelangt; sie tritt im

---

[1]) Carl Fortlage sagt: Ich kann in die Seele eines Andern niemals anders hineingelangen, als indem ich meine eigene Seele durch Nachahmung seines Innenleibes der seinigen verähnliche, dadurch die Zustände seine Person in der meinigen mit durchlebe und durchempfinde. („Acht psychologische Vorträge," 2. Aufl.)

Raum in die Erscheinung; äußert sie sich in Erscheinungen des Zustandes des Producierens, also im Werden, demnach in der Nacheinanderfolge von Vorgängen, so kann sie dies begreiflicherweise nur in der Anschauungsform der Zeit. Im Gewordensein, im Produkte stellt sie die Beziehung zu sich dadurch her, daß das Produkt die Bedeutung des Symboles annimmt. Das Werden aber verträgt eine solche Hindeutung nicht; es kann in seiner Wesenheit nicht mit dem Maße des Gewordenen, Stillestehenden gemessen werden, sondern sein Wesen ist Veränderung und zwar nicht geschaute Veränderung, denn dem Auge stellt sich doch Alles erst als Gewordenes dar, es ist der Sinn des Raumes, sondern empfundene, im Subjekte selbst sich ereignende Veränderung.[1]) In der Art, wie die Bethätigung mich ergreift und sich unmittelbar in Veränderungen meines Innenwesens, in mit meinen Empfindungen correspondierenden Bewegungen kundgibt, tritt dieses Werden in die Erscheinung. Dabei genügt es also nicht, daß ich etwa die bewegte Gestalt blos mit Augen sehe; ihre Bewegungen müssen mich selbst in den erwähnten Werdezustand versetzen, sie dürfen ihre Bedeutung nicht blos für mein Auge, sondern müssen sie auch für mein reagirendes Innere haben. Und darum ist der Tänzer mir (unter Bedingungen, welche noch besprochen werden sollen) etwas ganz Anderes, als die mechanisch bewegte Figur und darum gehört der Tanz, obgleich der tanzende Körper doch zweifellos etwas Räumliches ist, den Künsten der Zeit an. So wird andererseits eine Wandeldekoration, obwohl sie sich bewegt, nicht den Kunst-

---

[1]) Friedr. Th. Vischer sagt mit Bezug auf Piderit: „Es erhellt, dass das Band zwischen den imaginären Sinneseindrücken und den Vorstellungen geistiger Art, welches dem mimischen Ausdrucke zu Grunde liegt, ein symbolisches ist, da die Vorstellung des Aehnlichen so unmittelbar activ wird.“ („Altes und Neues“, S. 329).

werken aus der Kategorie der Künste der Zeit zugetheilt werden können, denn nicht in ihrer Bewegung, sondern im Bilde auf ihr kommt die Bethätigung des Künstlers zur Wirkung. Die Statue gehört den Künsten des Raumes an. Sie ist Symbol, sie deutet auf ein Anderes, ein innerlich Bewegtes hin, dessen Bewegung sie in ihrer Eigenschaft als Symbol übermittelt. Dieses Andere ist aber der Künstler. Nur in dieser Beziehung zum Künstler lasse ich, der Kunstgenießende, sie als Kunstwerk gelten. Zwingt mich aber die geschaute Figur dadurch, daß ich in ihr den Körper eines lebenden Menschen und nicht das Produkt eines Künstlers erkennen muß, eine solche Beziehung aufzugeben, so ist der Kunsteindruck todt. Darum kann ich die Statue einzig und allein als ein Kunstprodukt im Raume, nie aber, trotz der Zeit, welche ich zu ihrer Betrachtung brauche, als ein solches in der Zeit auffassen.

Und so ist die principielle Unterscheidung der Skulptur von der Tanzkunst gerechtfertigt. Der Sitz der Kunst kann eben so wenig im Objekte gefunden werden, als der Sitz der Seele im Gehirn.

Wir haben uns jener Kunst zuzuwenden, welche sich vor allen als die in der Zeit erscheinende kennzeichnet[1]). Schopenhauer hat ihr eine Ausnahmsstellung den andern Künsten gegenüber zugewiesen. Während die andern Künste der vermittelnden Ideen bedürfen, um zur Darstellung zu gelangen, ist ihm die Musik eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. So nahe wir in vielen Punkten der Anschauung Schopenhauers stehen, so

[1]) Klang und Ton ist, nach Hegel, Uebergehen der materiellen Räumlichkeit in materielle Zeitlichkeit.

haben wir es doch nicht noth, der Musik eine Ausnahmsstellung zu geben. Auch nach unserer Auffassung bedarf die Musik eines in Mitte Stehenden als Träger ihrer Wirkung nicht; sie wirkt nicht mittelst des Symboles, sondern unmittelbar. Darin liegt aber kein Unterschied, welcher das Wesen beträfe.[1]) Auf das Moment der Zeit legt auch Schopenhauer großes Gewicht. „Die Wahrnehmungen des Gehöres sind“ wie er sagt, „ausschließlich in der Zeit: daher das ganze Wesen der Musik im Zeitmaß besteht, als worauf sich sowohl die Qualität oder Höhe der Töne, mittelst der Vibrationen, als die Quantität oder Dauer derselben mittelst des Taktes beruht.“ (D. W. a. W. u. V. II. S. 32.) Uns besteht nicht das Wesen, aber die Form, in welcher es sich äußert, in der Zeit. Das Wesen aber, in welchem wir im Grunde genommen mit Schopenhauer übereinstimmen, ist das Werden, worin die Musik mit dem Prozesse der Weltschöpfung zusammenfällt; sie ist keine Objektivation — als solche müßte sie doch als ein Objekt gefaßt werden können, als das also, als was sie unsere moderne Aesthetik immer behandelt — sondern der Prozeß des sich Objektivirens selbst, derselbe Prozeß, welcher auch den andern Künsten zu Grunde liegt, wenngleich er in ihnen anders in die Erscheinung tritt. Ein Nacheinander von inneren Vorgängen ist uns die Musik in erster Linie, in zweiter erst ein Nacheinander tonischer und rhythmischer Verhältnisse. In den letzteren spiegeln sich gleichsam jene nur, werden in ihnen erst sinnfällig. Ton, Rhythmus, Takt, die Elemente der Musik gestatten daher eine doppelte Betrachtungsweise. Sie sind Erscheinungen, welche auf die

---

[1]) Nach Fr. Vischer ist die Musik akustische Gebärdensprache des Gefühls; die Gebärde sei auch nichts Anderes, als eine Symbolik geistiger Akte u. s. w. („Altes und Neues,“ S. 333.)

Sinne wirken und in dieser Wirkung als Reizursachen wie auch als Reizeffekte betrachtet werden können, sie sind aber auch Thätigkeiten der Ausdrucksorgane, in welchen sich bestimmte, sie veranlassende Impulse äußern. Als solche führen sie auf Laut, Gebärde und Herzschlag zurück.

Der Laut wird durch Muskelconcentrationen bestimmt. Er kann daher eine durch das Gehör uns offenbar werdende Gebärde genannt werden. Laut und Gebärde kommen darin überein, daß sie Bewegungen sind, welche sich als Wirkung eines Erregungszustandes auf den Körper ergeben. Es gibt auch Bewegungen des Körpers, welche keinem Erregungszustande entspringen, ohne daß sie dabei auf direkte äußere Ursachen, auf einen Anstoß oder sonst eine äußere Kräftewirkung zurückzuführen wären. Dies sind jene Bewegungen, welche bewußten Absichten und Zwecken entsprechen. Hiezu gehören das Gehen oder Laufen einem Ziele zu oder von einem Orte weg, Bewegungen der Abwehr und des Angriffes und insbesondere Arbeitsbewegungen. Begreiflicherweise können derlei Bewegungen nicht ins Gebiet unserer Betrachtungen fallen. Die Aeußerungen, welche unser Interesse in Ansprnch nehmen, haben, wie wiederholt ausgeführt worden ist, mit Zweck und Absicht nichts zu thun. Auch die Lautgebärde kann der Absicht dienstbar werden, der Absicht nämlich, sich mit Andern zu verständigen. Ihre Entwicklung in diesem Sinne führt zur Sprache. Die Sprache als solche ist aus dem erwähnten Grunde nicht Gegenstand unserer Betrachtung.[1]) Ursprünglich waren, wie wir annehmen müssen, Laut und Körperbewegung unmittelbare

[1]) Allerdings spielen auch in der Entwicklung der Sprache künstlerische Elemente eine bedeutende Rolle. Dies auszuführen ist hier nicht der Ort. Dieses Thema ist wiederholt behandelt worden, in neuerer Zeit in geistvoller Weise von Gustav Gerber. („Die Sprache als Kunst".)

Aeußerungen innerer Antriebe, sei es durch Bedürfnisse veranlaßt, sei es durch Reize von außen, als deren Reaktionen sie sich ergaben, geweckt. Abwehr und Angriff bestimmten sie. Verfolgten sie gleich nicht bewußte Zwecke, so waren sie doch durch dem Individuum dienende Zwecke bestimmt. Wir erfahren, dass diese Bewegungen eine Entwicklung erlebt haben. Allmählig sind Bewegungen, welche, sei es bewußt, oder unbewußt, einen Zweck verfolgt hatten, eingetreten, auch wenn der ursprüngliche Zweck durch sie nicht zu erreichen war. Sie haben sich associativ mit Eindrücken, ja auch nur mit den Erinnerungen an Eindrücke verbunden, und offenbarten nun, nachdem sie ja dem ursprünglichen Zwecke entzogen waren, nur mehr den Vorgang, welcher sich im Innern des von diesen Eindrücken Bewegten abspielt. Der Zürnende hatte den Gegenstand seines Angriffes, der Fürchtende den seiner Angst nicht mehr vor sich; dennoch gestalteten sich seine offenbar werdenden Bewegungen als Ergebnisse von Aktionen und Reaktionen, welche ursprünglich dem erregenden Gegenstande gegenüber ihre Bedeutung hatten.[1]) Aus den Zweckbewegungen wurden Ausdrucksbewegungen. Ausdrucksbewegungen, zu welchen auch die Lautgebärde gehört, entspringen Erregungszuständen.[2]) Während Bewegungen, denen bestimmte Absichten zu Grunde liegen, nur

---

[1]) Ausführlich legt dies Darwin in seinem epochemachenden Werke: „Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen" dar.

[2]) Piderit stellt folgende Fundamentalsätze für Ausdrucksbewegungen auf: 1. Da jede Vorstellung dem Geiste gegenständlich erscheint, so beziehen sich die durch Vorstellung veranlaßten mimischen Muskelbewegungen auf imaginäre Gegenstände. 2. Die durch angenehme oder unangenehme Vorstellungen verursachten mimischen Muskelbewegungen beziehen sich auf imaginäre harmonische (angenehme) oder disharmonische (unangenehme) Sinneseindrücke. („Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik," 1867, S. 19, 20.)

dann verstanden werden können, wenn die Aufmerksamkeit des Betrachtenden sich mit eben diesen Absichten beschäftigt, so finden Ausdrucksbewegungen eine ganz eigene Art des Verständnisses. Sie regen nämlich in schon geschilderter Weise zu gleichartigen Bewegungen an.[1]) Dies kann natürlich nur dann geschehen, wenn die Aufmerksamkeit bei den geschauten Bewegungen nicht durch andere Interessen erschöpft ist, also in dem Maße, als das derlei Interessen zugängliche begehrende und rechnende „Ich“ stumm ist. Der Vorgang dieser Mitbewegung liegt also, wie der des ästhetischen Schauens, hinter diesem „Ich“, der wachwerdende sie veranlassende Erregungszustand ist keine Reaktionsform, wie sie diesem „Ich“ eigen wäre. Allerdings spielt sich die Bewegung in den Bahnen ab, welche sich bewußten oder unbewußten Zweckbestrebungen geöffnet hatten; das Einleiten in diese Bahnen ermöglicht ja erst das Verständnis der Natur dieser Bewegung. Sie haben aber ihre Bedeutung nun nicht als Bewegung, sondern als Empfindung, nicht in ihrem Streben nach außen, sondern in ihrer Rückwirkung, beziehen sich nicht auf das Objekt, sondern auf das Subjekt,

[1]) Die von mir, wie ich glaube, zuerst in meinem Buch „Die Musik als Ausdruck“ versuchte Hypothese, das Verständnis des menschlichen Ausdruckes durch die Mitbewegung zu erklären, hat in einem Aufsatze Wundts „Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen“ (Essay's, 1885) eine erfreuliche Bekräftigung erhalten. Dort heißt es: „Vermöge dieser unauflöslichen Verbindung erweckt denn auch die mimische Bewegung in dem äußeren Beobachten die nämlichen sinnlichen Eindrücke und läßt ihn dieselben in einem gewissen Grade mit uns empfinden. Daher jene unwiderstehliche Gewalt, mit der, besonders bei Kindern und Naturmenschen, das äußere Zeichen der Gemüthsbewegung und mit diesem die Gemüthsbewegung selbst sich überträgt — eine rein sinnliche Quelle des Mitleids und der Mitfreude, welche für die sittliche Entwicklung wahrscheinlich einen größeren Werth besitzt, als eindringliche pädagogische Ermahnung“. (S. 232.)

sind also nicht reflektirender, sondern produktiver Natur. Wir erkennen hier den gleichen Vorgang, wie beim ästhetischen Schauen; nur im gesteigerten Maße, da die Veranlassung dazu eine zwingendere ist. Zum ästhetischen Schauen muß ich gleichsam mehr mitbringen, als zum ästhetischen Empfinden dieser Art. Bei jenem muß ich schon mit einem Ueberschusse ausgerüstet sein, welcher mich fähig macht, die Regungen des gewöhnlichen „Ich" zurückzudrängen, während mir dieser Ueberschuß bei diesem von außen zuströmt. Die Ausdrucksbewegung des Andern erfaßt mich sogleich an den Wurzeln meines Wesens und rüttelt dieses zur Selbstthätigkeit auf. Ich bedarf dabei keines Symboles, da die in mir wach werdenden Mitbewegungen von selbst in mein tiefstes Inneres führen, und es zu selbstthätigen Leben erwecken.

Wie das ästhetische Schauen wohl zur Kunstbethätigung führen kann, aber an sich noch keine Kunstbethätigung ist, so ist auch das ästhetische Empfinden der geschilderten Art noch keine Kunstbethätigung. Ich muß vor der Verwechslung dieses Empfindens mit dem Mitleide warnen. Allerdings haben beide eine und dieselbe Quelle. An dem Punkte aber, wo diese zum Mitleide führt, hat sie sich vom ästhetischen Empfinden abgezweigt. Im Mitleide reagirt unser begehrendes „Ich" auf die ihm überantworteten Mitempfindungen dieser Art. Dieses frägt nach Ursachen und Zielen. Die Empfindung wird ihm in ihrer Beziehung zu solchen Ursachen und Zielen eigen und nun reagirt es in der Art, in welcher es reagiren würde, wenn diese Ursachen und Ziele es selbst beträfen. Es fühlt sich nicht blos in Vorgänge im Organismus des Andern versetzt und dadurch selbst zu einer gesteigerten Empfindung erregt, sondern es identifizirt auch seine Vorstellungen mit jenen, welche im Andern die Erregungsursachen waren, bindet also seinen Vorstellungsapparat an präoccupirende

Vorstellungen und entzieht ihn damit einer produktiven Thätigkeit. Wir befinden uns dabei auf dem Gebiete der Moral, nicht aber auf dem der Aesthetik. Der Mitleidige wird in weiterer Folge zur Hilfeleistung gedrängt werden, der ästhetisch Empfindende weiß gar nichts von der Nothwendigkeit einer Hilfeleistung. Steht er darum jenem nach? Gewiß dann nicht, wenn der mitempfundene Zustand derart ist, daſs er den Anspruch auf Hilfeleistung vollständig ausschließt. Dem Leidenden werde ich beispringen und die Anlässe seiner Leiden zu beseitigen trachten. Der das Leiden vortrefflich darstellende Schauspieler aber kann, obgleich er gleiche Formen der Mitbewegung in mir erweckt, mich geradezu zum Entzückeu hinreißen.

Aus dem Gesagten geht hervor, daſs der Zustaud ästhetischen Empfindens der geschilderten Art einer Wechselwirkung entspringt. Es gehören zwei dazu, der Betrachtende und der Betrachtete. Ist der Betrachtete nicht gegenwärtig, so muß er mindestens durch die Vorstellung ersetzt werden. In dem auf sich allein angewiesenen Individuum ergeben sich Bewegungen, welche Erregungszuständen entspringen, stets als Reaktionen, welche durch sein in Anspruch genommenes Begehren bedingt werden. Erst in der durch die Ausdrucksbewegungen *Anderer* verursachten Mitempfindung erfährt es Vorgänge in sich, welche wirksam sind, ohne daſs dabei sein Begehren im Spiele wäre. *Die Wechselwirkung mit Andern führt erst zum ästhetischen Empfinden und damit zum künstlerischen Produziren.* Auch bei den durch das Symbol wirkenden Künsten gibt es kein künstlerisches Gestalten ohne Beziehung zu einem Andern. Das Symbol muß ja, wenn es zum Kunstwerke werden soll, einem Dritten seine Bedeutung offenbaren. Der Künstler jeder Art muß sein Publikum haben. Freilich verbindet sich

mit seiner Thätigkeit nicht das Bewußtsein und die Absicht, für Andere zu arbeiten. Das wäre sogar der künstlerischen Natur seiner Bethätigung abträglich, weil es diese Absichten und Zwecken dienstbar machen würde. Unbewußt aber ist in ihm eine Beziehung zum Andern lebendig, ohne welche ja auch seine Entäußerung gar keinen Sinn hätte. Sein Auge selbst, das seines Tagesich, stellt sich als das eines Dritten den in ihm Gestalt gewinnenden Produkten seines Inneren gegenüber. Im Augenblicke des Produzierens ist er Künstler und Publikum zugleich. Diese Spaltung seines „Ich“ ins Leben zu setzen, sie dauernd zu verwirklichen, ist sein innerer Drang. Und so gelangt er vom Schauen zum Schaffen.

Wie sich Laut und Gebärde im Zuge der angedeuteten Entwicklung zu Kunstäußerungen gesteigert haben, wie sie als Ausdrucksformen der gleichen Erregung, ursprünglich miteinander verbunden waren, wie sie allmählig als Gesang und Tanz zur Bildung verschiedener Künste geführt haben, wie die sich dem Laute entringende Sprache wenngleich sich nach der Richtung von verstandesmäßigen Operationen abzweigend, doch die Verbindung mit dem Ausdrucklaute nicht aufgeben konnte, wie dieser in seiner Anlehnung an die Sprache und beeinflußt durch die im Tanze geläuterte Gebärde allmälig zur Entwicklung der Musik bis zu ihrer höchsten Verfeinerung in der Instrumentalmusik geführt hat — das Alles habe ich ausführlich in meinem Buche „Die Musik als Ausdruck“ dargelegt.

In der Musik haben wir es mit Empfindungen zu thun, welche sich in Bewegungen auslösen. Ich möchte sagen, sie kommen ungehemmt zum Ausdrucke, während in andern Künsten die inzwischen tretenden symbolischen Vorstellungen eine Hemmung bedeuten. Man hat die Musik als gehörte Mathematik bezeichnet, sie selbst mit der Logik in Verbindung

gebracht. Darin liegt ein richtiger Grundgedanke. Der Vermittlung durch Raumvorstellungen entbehrend, erscheinen in ihr nur Beziehungen der Vorstellungen zu einander, entkleidet Alles dessen, was ihnen einen räumlichen Charakter verleiht. Solche Beziehungen lösen sich für den betrachtenden Verstand in Zahlenverhältnisse auf. Diese Betrachtung liefert uns aber doch nichts, als ihre Erscheinungsform in einem Schema, einen äußeren Abdruck. Der Verstand muß, wenn er betrachten will, diese Beziehungen in Form eines Objektes vor sich haben. Zum Objekte gestalten sie sich aber im Ohre. Die Aufnahme der Tonschwingungen ist ein Vorgang, der nicht zusammenfällt mit der uns wesentlich erscheinenden Reaktionsweise des durch den Ton- und Gebärdenausdruck des Anderen Bewegten, welchen Ton und Gebärdenausdruck wir auch im verfeinertsten Instrumentaltonstück mitempfinden müssen, wenn es als Kunstwerk wirken soll. Wo das Ohr allein thätig ist, da giebt es noch keinen Kunsteindruck. Allerdings spielen sich die physiologischen Vorgänge bei der Aufnahme von Tonschwingungen auch im Innern ab; das Ohr verpflanzt sie durch die Nerven bis ins Innerste der Seele. Die Mitschwingung der Seele, d. h. nämlich die Antheilnahme des Empfindens kann sogar in die Sphäre ästhetischen Empfindens fallen. Dies ist dann der Fall, wenn die Seele, unerfüllt von anderen Vorstellungen, sich diesem Eindrucke ganz hingiebt und in den erregten Mitschwingungen gleichsam sich selbst empfindet.[1]) Der Ton ist ihr dann ein eigener Zustand, dessen sie sich bewußt wird. Wir erkennen im Tone, daß die Dinge nur unsere innere Natur sind. Machen aber Tongebilde,

---

[1]) „Wie der Traum des tiefsten Schlafes nur in der Sprache eines zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegorischen Traumes übersetzt, in das wache Bewußtsein übergehen kann, schafft sich der Wille für das unmittelbare Bild seiner Selbstschau ein zweites

welche das Ohr afficiren, noch einen andern Anspruch in ihren Beziehungen zu einander, welche die Aufmerksamkeit bei dem einfachen Vorgange nicht verweilen läßt, so hört die ästhetische Wirkung des Tones an sich in dem Maße auf, in welchem diese verwickelteren Beziehungen etwas gelten wollen. Sollen auch sie ins Gebiet des ästhetischen Empfindens fallen, so müssen sie in ihrer Eigenart ganz in gleicher Weise von der Seele aufgefaßt werden, wie der einzelne Ton, d. h. sie müssen sich in einen Zustand in uns verwandeln, sie müssen zur Empfindung werden, welche wieder als Bewegung von ihrer Natur Zeugnis gibt. Es ist also nicht genug, daſs diese Tonverhältnisse als solche im Ohre zum Bewußtsein gelangen. Das Ohr überantwortet sie unserem empfindenden Wesen als Objekt. Es ist ja das Organ, welches die Aufgabe hat, sie uns e r k e n n e n zu lassen. Als Gegenstand der Erkenntnis sind sie aber Objekt. Gehörte Tonverhältnisse sind allerdings auch empfundene. Sie werden nämlich im Ohre empfunden, welches auf seine Weise reagirt. Das Auffassen dieser Reaktion ist aber eine Verstandesoperation. Die Vorstellungsgruppe, welche sich nämlich aus den Erregungen des Gehörssinnes bildet, sucht und gewinnt ihre Bedeutung nun in ihren Beziehungen zu andern Vorstellungen, mit welchen sie verglichen, an welchen sie gemessen wird und welchen gegenüber sie einen gewissen Werth beansprucht. Das Fühlen meines Ohres ist nicht m e i n Fühlen. Es ist, wenn ich mich bildlich ausdrücken darf, ein Ausschnitt meines

Mittheilungsorgan, welches, während es mit der einen Seite s e i n e r i n n e r e n S c h a u zugekehrt ist, mit der andern die mit dem Erwachen nun wieder hervortretende Außenwelt durch einzig unmittelbar sympathische Kundgebung berührt. Er ruft, und an dem Gegenrufe erkennt er sich auch wieder; so wird ihm Ruf und Gegenruf ein tröstendes, endlich e i n e n t z ü c k e n d e s S p i e l m i t s i c h s e l b s t." („Beethoven" v. R. Wagner, IX. S. 92.)

Fühlens, als solcher aber nicht mehr das mein „Ich" repräsentirende Fühlen, sondern ein sich ihm vorstellendes, eine Vorstellungsgruppe. Höre ich eine Musik, so unterscheide ich scharf zwischen dem, was mein Ohr dabei empfindet, und dem Gesammtzustande, in welchen ich versetzt werde. Mein Ohr kann in sinnlicher Lust an Wohlklängen und leicht abfließenden Rhythmen schwelgen, wie etwa bei einer Rossini'schen Arie, meine Seele bleibt aber dabei kalt. Ich genieße, aber ich liebe nicht. Dagegen kann eine Musik Verhältnisse bringen, welche meinem Ohre peinliche Aufgaben auflegen, und ihm einen isolirten Genuß nicht gewähren, wohl aber meine Seele ergreifen und in ihr ein von jedem Genusse abgewandtes Entzücken wachrufen, dies etwa bei einem der Werke aus der letzten Schaffensperiode Beethoven's. Der Weg des Ohres ist also, um mit Schiller zu sprechen, allerdings der gangbarste und nächste zu unserem Herzen, das Entscheidende ist aber nicht das Ohr, sondern eben das Herz.

Ein solcher Zustand kann nur eintreten, wenn die im Tongebilde waltenden tonischen und rhythmischen Verhältnisse nicht als Objekte erkannt, sondern als eigene Erlebnisse empfunden werden. Die physiologische Wirkung an sich genügt dazu nicht. Was von außen wirkt, ist Objekt. Es muß sich in eine Ursache verwandeln, ureigen muß mir die Sache werden, und das ist sie nur, wenn und soweit sie sich in einen mir eigenen Zustand verwandelt. Auch diese Verhältnisse also, nicht etwa blos die Schwingungen der Einzeltöne, müssen meine Bewegung werden, müssen mir in ihrer Gesammtheit, in ihrem Zusammenwirken als mein mich erfassender Zustand verständlich werden. Drängen sie als mein Zustand, als meine Bewegung die vergleichende Beschäftigung des Verstandeslebens zurück, so führen sie zum ästhetischen Empfinden, in welchem „ich" laut werde der Außenwelt

gegenüber. Die in mich einziehenden Verhältnisse müssen also in mir lebendig werden; dies kann nur dann der Fall sein, wenn sie meinen Organismus erfassen und in ihm zur Aeußerung kommen können. Sie werden dies dann können, wenn sie Aeußerungen eines gleich angelegten, in gleichen Bewegungen sich ergehenden, durch sie mit gleichen Empfindungen verbundenen Organismus angehören. Ein solcher Organismus aber offenbart sich in den Verhältnissen eines im Zustande künstlerischer Produktivität hervorgebrachten Tonstückes. Alle Gesetze der Bewegungen des dem Laut- und Gebärdenausdrucke dienenden Muskelapparates kommen in einem solchen Tonstücke, wie ich dies im Buche: „Die Musik als Ausdruck" ausgeführt habe, zur Wirksamkeit. Was sich im producierenden Künstler geregt hat, das regt sich, übermittelt durch das Tonstück, auch im Genießenden, wenngleich vielleicht nur im leisen Wiederhall. Dieser aber genügt, im Genießenden Alles, wenn auch nur schattenhaft, zu umschreiben, was im Künstler vorgegangen ist, und der durch keine anderweitigen Vorstellungen beirrten Seele mit der inneren produktiven Bewegung des Künstlers den Genuß der eigenen Produktionsfähigkeit, nämlich des Wachwerdens eines von den Fesseln des Alltagsdenkens- und Treibens freien „Ich's" zu gewähren.

Wenn es also heißt, die Musik sei gehörte Mathematik, so ist dies nur zum Theile richtig. Sie ist empfundene Mathematik. Die Mathematik, welche sich im Gehöre kundgiebt, ist nämlich nicht diejenige, welche das Wesen der Musik als Kunst bestimmt. Die Lehre von den Tonempfindungen kann uns also nicht in die Tiefen des Wesens der Musik führen. Sie dringt nur bis zu den Vorgängen im Ohre vor, welche uns aber das musikalische Gebilde nicht als Kunstäußerung im Sinne unserer Ausführungen, sondern als ein Objekt überliefern, mit dessen sich nicht voll in unser

Empfinden umsetzenden Verhältnissen sich nun der rechnende Verstand beschäftigt. Sie bleibt im Vorhofe des Heiligtums stehen. Nicht Mathematik selbst ist es, mit welcher wir es in der Musik zu thun haben, aber jene Verhälnisse sind es, welche, sowie sie uns dem Empfindungsleben ins Vorstellungsleben rücken, zur Mathematik werden. Wir befinden uns damit an der scharfen Grenze, an welcher das Empfindungsleben in das Vorstellungsleben übergeht, an welcher das Subjekt Objekt wird, an welcher sich „die Welt objektivirt.“

Im Laufe ihrer Entwicklung konnte und kann sich daher die Musik nie bis zu einem Grade verfeinern, in dem sie etwa nur gehörte Mathematik, d. h. etwa nur das unbewußte Auffassen und Gliedern von Zahlenverhältnisse wäre. Denn von dem Augenblicke an, wo ein solches Auffassen und Gliedern Gegenstand unserer wenn auch nur unbewußten Beschäftigung (es gibt ja auch unbewußte Verstandesoperationen) wäre, wäre es zu Ende mit dem, worauf es in der Kunst ankommt. Die geringste Verrückung der Grenze, an welcher die in der Musik zum Ausdruck kommenden Verhältnisse sich bewegen, nach der Seite des Erkennens, der verstandesmäßigen Thätigkeit hin, wäre ein vollständiges Preisgeben des Wesens der Musik. Die Musik hat sich in ihre Eigenschaft, gleichsam die Grenzwächterin von Empfinden und Vorstellen zu sein, in steter Verbindumg mit Vorstellungen entwickelt und kann auch nach der andern Seite hin die Grenze nicht verrücken, etwa das Vorstellungsleben ganz verlassen und sich in die Tiefen eines dem Lichte des Tages entzogenen Gefühlslebens verlieren. Ihre Klarheit, ihre Bestimmtheit, ihre Fähigkeit, verstanden zu werden und so mit goldenen Eimern aus dem Borne des Gefühllebens zu schöpfen, hat sie nur in ihrer steten Berührung mit dem Vorstellungsleben, durch welches allein jede Kunst besteht.

Sie bedarf aber der Vorstellungen nicht als Symbole, wie andere Künste, da sie ja nicht erst eine Hindeutung in ein Gebiet nöthig hat, an dessen Grenze sie wirksam ist.[1]) In der That sehen wir die Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung stets in Begleitung von Vorstellungen, als deren Gefühlsinhalt sie sich darstellt, erscheinen. Hand in Hand mit der Sprache als der dem Gefühle angehörigen Kehrseite ihrer Aeußerungen, hat sie sich bis zur Verfeinerung zur Instrumentalmusik fortgebildet, ursprünglich als die Sprache begleitende Laut- und Ausdrucksgebärde, bis der Laut zum Tone, die Gebärde zum Rhythmus, beide in ihrem Zusammenwirken zu dem vom Tanze begleiteten Gesange wurden. Jeder Versuch des Tonlebens, sich zu entfernen von der Grenzlinie, welche ihm zwischen Vorstellen und Empfinden angewiesen ist, sei es nach der einen oder nach der andern Seite hin, hat dazu geführt, sie ihrem Wesen vollständig zu entfremden. So ihre Dienstleistung als einfacher Sprachaccent einerseits, so ihre Verflüchtigung zum absoluten Spiele mit Tönen andererseits. In dem einen wie in dem andern Falle ist sie nicht mehr Entäußerung einer produktiven Bethätigung, sondern verfällt Zwecken und Absichten. Dort wird sie Dienerin der Verständigungsabsicht, hier Dienerin eines sinnlichen Genusses des Ohres, verfällt dort dem rechnenden, hier den begehrenden „Ich." Eine Verfeinerung der musikalischen Ausdrucksarten durch das sich Zurückziehen auf ihre dem Zahlenverhältnisse angehörigen Elemente, Ton, Rhythmus, Klang ist daher nicht als ein Verlassen der ihr angewiesenen Wirkungssphäre denkbar. Eine solche Verfeinerung kommt vielmehr einer

[1]) Geistvoll und treffend vergleicht Dr. Heinrich Spiller („Die Willensbestimmungen und ihr Verhältnis zu den impulsiven Handlungen," S. 114) die Vorstellungen in ihrer Entwicklung mit dem fortlaufenden Texte, die Gefühle hingegen mit der den Text begleitenden Melodie.

Verfeinerung des menschlichen Auffassungsvermögens gleich, welches, obwohl ihm die groben sinnlichen Eindrücke, welche Veranlassung seiner Vorstellungen waren, fehlen, dennoch sich die Vorstellungen gegenwärtig macht, welche sich an der Grenze nach der Gefühlsseite hin in tonische und rhythmische Verhältnisse umsetzen. Wir erkennen im Instrumentalwerke den Ausdruck des Zornes, den der Liebe, den der Sorge, auch wenn wir den Zornigen, den Liebenden, den Sorgenden nicht vor uns sehen, wenn wir seine Stimme nicht unmittelbar hören und nicht Worte uns seinen Erregungszustand schildern. Wir verstehen ihn unbewußt, weil unser Inneres in solchem Maße empfindlicher geworden ist, daß schon die von solchen Eindrücken losgelösten Ausdrucksformen des Tonwerkes in Ton, Klang, Rhythmus unsere Organe in das Mitempfinden des gleichen Zustandes versetzen, welchem eben diese Ausdrucksformen entsprungen sind.[1]) Ja es bedarf schließlich gar nicht der verstandesmäßigen Erkenntnis bestimmter Erregungszustände, als Zorn u. drgl. Solche würden sich dem Verstande überhaupt nur in ihren Beziehungen auf Ursachen und Wirkungen und auf mehr oder weniger bewußte Schlüsse aus Erscheinungsformen klar kundgeben. Auf Ursachen, Wirkungen

---

[1]) Die Musik spricht das innerste Wesen der Gebärde mit solch' unmittelbarer Verständlichkeit aus, daß sie, sobald wir ganz von Musik erfüllt sind, sogar unser Gesicht für die intensive Wahrnehmung der Gebärde depotenzirt, so daß wir sie endlich verstehen, ohne sie selbst zu sehen. Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr, von uns so bezeichnetes Traumbereich, so geschieht dies doch nur, um die anschauende Erkenntnis durch eine mit ihr vorgehende wunderbare Umwandlung gleichsam nach innen zu wenden, wo sie nun befähigt wird, das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen, gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schlafe selbst erschaut hatte. (R. Wagner „Beethoven," Bd. IX. S. 94, 95.)

und Schlüsse kommt es bei unserem Mitempfinden gar nicht an. Aber dieses Mitempfinden äußert sich als Bewegung in den gewohnten Bahnen von Erregungszuständen, berührt damit die Vorstellungssphäre, und wird nun unserem Empfinden ganz klar, wenn auch unser Verstand, etwa darum gefragt, nach Worten zur Erklärung ringen würde. Darum sind die Versuche der Erklärungen und Erläuterungen von Tonwerken so schwierig, und darum sind ihre Mißerfolge durchaus kein Zeugnis dafür, dass der Musik ein Vorstellungsgehalt ganz ferne sei, dass sie daher sich darauf beschränke, Gefühlsduselei zu sein, oder dass sie nur aus physikalischen Verhältnissen, die uns das Experiment, oder aus physiologischen Vorgängen, die uns die Reize im Ohre kundgeben, bestehe. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, zu untersuchen, welche Gefahren mit dem Appell der Tonkunst an ein übermäßig verfeinertes Auffassungsvermögen verbunden sind — wir haben's ja erfahren — und inwieweit ihre Verbinduug mit andern Ausdrucksmitteln ihr sogar eine Steigerung der ihr ureigenen Wirksamkeit gestatte — wir haben's ja erlebt. Diese Fragen wurden in meinem mehrerwähnten Buche „Die Musik als Ausdruck“ untersucht. Doch möchte ich das schwierige Grenzgebiet, auf welchem wir uns befinden, nicht verlassen, ohne durch ein Beispiel den Versuch zu machen, zu erläutern, wie sich das Verständnis für ein sogenanntes reines Instrumentalwerk herstelle, und wie dasselbe ganz und gar nicht abhängig sei von den ausschließlich den leichteren oder schwierigeren Abfluß der tonischen und rhythmischen Verhältnisse zur Grundlage habenden Urtheilen des Ohres.

Während in der Vocalmusik die Anstöße, welche zur musikalischen Ausdrucksform führen, uns unmittelbar durch das Wort, vielleicht auch durch Handlungen und Gebärden, übermittelt werden und die Logik der Gemüthsbewegungen

uns gleichsam durch direkte Fingerzeige vor die Sinne geführt wird, muß in der solcher Hilfsmittel entbehrenden reinen Instrumentalmusik unser zur Mitempfindung angeregtes Innere sich diesen Dienst selbst leisten. Haupterfordernis zum Verständnisse einer Instrumentalmusik ist es daher, dass ich, der Genießende, nicht erst durch ferne liegende Voraussetzungen zur entsprechenden Aufnahmsdisposition gelangen muß. Das Verständnis wird sich rückwirkend aus den in Anspruch genommenen offenen Bahnen und ihren Verbindungen im Organismus des Genießenden ergeben müssen, welche auf oft im gleichen Zusammenhange erlebte Vorgänge, wenngleich allerdings nicht in ihrer einzig dem Verstande zugänglichen Erscheinungsweise, hinweisen. Diese Beziehung wird sich leicht herstellen, da ja auch im Komponisten die Erregungszustände, deren er sich entäußert, in eben solchen offenen Bahnen wach werden und in ihnen, wenn ich mich so ausdrücken darf, konkretisirt werden. Handelt es sich um künstlerische Eindrücke, deren Zusammenhang keines andern Erklärungsgrundes aus dem Außenleben bedarf, so sind die Bedingungen zum reinen Instrumentalwerke vorhanden. Die rhythmischen Bewegungen des Tanzes, des Marsches u. drgl. mit den einfachen damit in Verbindung stehenden, auch die Kehle ergreifenden Ausdrucksbewegungen der Lust, der Entschlossenheit u. s. w. eignen sich durch ihre Allgemeinverständlichkeit zur Entäußerung in Tonstücken, die jedermann, der es nur zu solcher Stufe des Empfindungslebens gebracht hat, in Mitschwingung zu versetzen und ihm demnach ein künstlerisches Genießen zu vermitteln vermögen.

In einem größeren, ein reicheres Innenleben berührenden Instrumentalwerke führt Ein Anstoß zur Entwicklung des ganzen Tonstückes, und bestimmt dessen Einheit und die Zusammengehörigkeit seiner Einzelheiten den der Logik des

Gefühles entsprechenden Aufbau seiner Theile. Die Auslösung der einer verwickelteren Vorstellungsbewegung entspringenden Ausdrucksbewegungen wird daher nicht so einfach sein, als im Volksliede oder in der Tanzmusik. Verschiedene Erregungszustände reichen sich im Wechsel die Hand und bestimmen mit der Verschiedenheit ihrer Rückwirkung auf die in Anspruch genommenen Organe des Ausdruckes die größere Mannigfaltigkeit in der Form. Die Ausdrucksformen des Tonstückes ergeben sich als nothwendige Folgen des ersten Anstoßes, in welchem seine Gegensätze und Ergänzungen schon wie in einem Keime enthalten sind.

Folgendes Beispiel möge eine solche Auswicklung von, das Gefühl im folgerichtigem Wechsel in Anspruch nehmenden Vorstellungen darstellen. Ich empfinde Zorn über die Handlungsweise eines Freundes. In dieser Empfindung ruht eine Summe verschiedenartiger Vorstellungen eingeschlossen, welche mit Nöthigung ihren Durchbruch an entsprechender Stelle verlangen, sobald nur die erste dieser Vorstellungen wirksam geworden ist. Da es ein Freund ist, welcher meinen Zorn erregt hat, so verbinden sich mit den sich mit ihm beschäftigenden Vorstellungen in irgend einer Weise die Gefühle der Liebe zu ihm, wenn auch ganz im Hintergrunde, wenn auch vielleicht gerade gegensätzlich wirkend und die ihm nun feindliche Erregung verstärkend. In irgend einer Weise werden sie sich aber bemerkbar machen, daher die einfache Form, in welcher etwa überhaupt der Zorn sich in Tönen und Rhythmen ausdrückt, nicht Alles erschöpfen wird, was im ursprünglichen Impulse gelegen war. Dem Zorne folgt, je nach dem thätigen Vorstellungszusammenhange, vielleicht die Reue über das dem Freunde durch übermäßige Heftigkeit angethane Unrecht, vielleicht der Schmerz über die uns von ihm bereitete Täuschung. Es folgt das Ver-

söhnungsbedürfnis oder der Entschluß der Verzichtleistung, endlich Heiterkeit, Beruhigung oder Selbstanklage, Zerwürfnis mit sich u. s. w. Alle diese Stadien werden sich als verschiedene Ausdrucksformen darstellen und uns ihre Einheit dann zum Bewußtsein bringen, wenn sie uns die gleichen Vorgänge mit erleben lassen. Weder Künstler noch Kunstgenießender bedarf dabei der Vermittlung der zu Grunde liegenden Vorstellungen durch Verstandeserkennen, oder durch einen wirklichen, dem Außenleben entstammenden Anlaß. Die Schatten solcher Vorstellungen im Gefühlsleben genügen, wie dem Komponisten, so auch dem Zuhörer, den inneren Zusammenhang zu fassen; die Logik des Gefühles bedarf der führenden Hand verstandesmäßigen Erkennens nicht. Der Zusammenhang der einander ablösenden, zum Ausdrucke gelangenden Empfindungen ist uns vollkommen klar, da wir ihn eben in uns schon erlebt haben, ja mehr noch, da dieser Zusammenhang bereits in uns in der Neigung unserer Organe, ihm entsprechend zu reagiren, seine Objektivation gefunden hat. Die Musik ist also, natürlich cum grano salis, nicht blos gehörte Mathematik, nicht blos gehörte Logik, sondern auch Statik des Vorstellungslebens, Alles dies natürlich erst in dem Augenblicke, wo sie nicht erlebt, sondern nur betrachtet werden will, wo sie also nicht mehr der Kunst, sondern der Wissenschaft angehört.

Es kann nach dem Gesagten jedem überlassen bleiben, die entwickelten Grundsätze auf die andern Künste anzuwenden. Man wird wohl nicht im Zweifel sein können, welche Rolle man bei einem Kunstwerke, sei es welcher Gattung immer, räumlichen Vorstellungen, welche zeitlichen Bewegungen wird zuzutheilen haben. In der Dichtkunst, welche eine eigenthümliche Mittelstellung einnimmt, wird der Kunsteindruck sowohl durch übermittelte Vorstellungen

als auch durch mitgetheilte Bewegungen erzielt. Haben wir die Musik in das Vorstellungsleben, an dessen Grenzen sie gleichsam ihre Ausdrucksformen gestaltet, übergreifen gesehen, auf die Anregungen, mit welchen sie verbunden ist, hindeutend, so greift andererseits die Sprache als die Trägerin des Vorstellungslebens in die Gefühlssphäre über, den Gehalt, welchen ihr Vorstellungsstoff in ihr findet, hervorholend. Wie die Musik nicht ganz losgelöst vom Vorstellungsleben, kann auch die Sprache nicht ganz losgelöst vom Empfindungsleben gedacht werden. Empfangen die Bewegungen, wie sie dem Ausdrucke durch Töne zu Grunde liegen, ihre Anstöße von Vorstellungen, so nehmen die Vorstellungen, deren Trägerin die Sprache ist, in ihren der Mittheilung dienenden Formen die Bewegungen in sich auf, von welchen sie im Gefühlsleben begleitet sind. Absolute Musik und reine Verständnissprache könnte man als die beiden äußersten Pole einer und derselben allgemeinen Art der Mittheilung bezeichnen. In jener ist das Erkennen, in dieser das Empfinden nahezu ganz ausgeschlossen. Doch ist weder jene ganz absolut noch diese ganz rein. Auch in jener gibt es noch immer einen mitzutheilenden Inhalt aus dem Vorstellungsleben, mag er sich auch nur auf Bewegungsformen beschränken, deren Verständnis sich aus wenn auch nur unbewußt auftauchenden Erinnerungen ergiebt; auch in dieser verstummt die mitschwingende Bewegung nicht, welche sich in der melodischen Führung der Sprachtöne, in Accenten und ihrem rhythmischen Aufbau kundgibt. In der Deklamation wird die Sprache nahezu zur Musik, im Recitativ die Musik nahezu zur Sprache.

Welcher Natur die Vorstellungen sein müssen, deren sich die Sprache zu bedienen hat, wenn sie zur Dichtkunst führen soll, wird klar, wenn man sich erinnert, welcher Natur eine Vorstellung sein muß, wenn sie einen ästhetischen

Werth haben soll.[1]) Vorstellungen also, welche sich mit Verhältnissen befassen, die rechnender, abwägender, vergleichender Natur sind, bewegen sich in einem Kreise, in welchem es zur produktiven Entäußerung nicht kommt. Vorstellungen im Dichtungswerke werden sich ans Schauen wenden, sie werden bildlicher Natur sein. Ein Verdichtungsvorgang ist es,[2]) welcher Vorstellungen, die ihrer Körperlichkeit fast ganz entkleidet, nur noch in jenen Beziehungen, in welchen sie der Arbeit des Vergleichens, Eingliederns, Abwägens dienen, festgehalten wurden, wieder auf ihren Werth für das Schauen zurückführt, und dieser Vorgang ist ein Bilden, ein Schaffen. Wendungen und Ausdrücke, in welchen die Thätigkeit des Verstandes in den Vordergrund tritt, sind nicht geeignet, jenen Vorgang lebendig zu machen, in welchem ein Dichtungswerk geschaffen und genossen wird. Nicht auf den Gedanken kommt es an, (der gleiche Gedanke kann hinreißend und poetisch und unsäglich prosaisch ausgesprochen werden,) sondern auf das Bilden, in welchem ein Vorstellungs-

---

[1]) Nach Simonides ist die Malerei eine stumme Poesie, nach Jean Paul die Poesie Bildersprache, d i. redende Malerei. (Schasler „Aesthetik“ S. 218.)

[2]) Viktor Scheffel schildert das Schaffen des Dichters: „Wo Andere, denen die Natur gelehrtes Scheidewasser in die Adern gemischt, viel allgemeine Sätze und leere Betrachtungen als Preis der Arbeit herausätzen, wachsen ihm Gestalten empor, erst von wallendem Nebel umflossen, dann klar und durchsichtig, und sie schauen ihn ringend an und umfangen ihn in mitternächt'gen Stunden und sprechen: „Verdicht' uns!“ („Vorrede zum Ekkehard“). Diesem Ausspruche sei ein ähnlicher R. Wagners zugesellt: „Die natürliche Dichtungsgabe ist die Fähigkeit, die seinen Sinnen von außen sich kundgebenden Erscheinungen zu einem inneren Bilde von ihnen sich zu verdichten; die künstlerische, dieses Bild nach außen wieder mitzutheilen.“ („Oper und Drama“, VI. S. 39).

inhalt auf die ihm zu Grunde liegende Empfindungsweise hindeutet. Je stärker dies geschieht, desto mehr machen sich in den Ausdrucksformen der Sprache die Bewegungen bemerkbar, welche dem Tonleben angehören. Hiezu gehören im Dichtungswerke Metrum (Takt,) Rhythmus, Wohllaut in der Anordnung der Sprachlaute, Assonanz, Stabreim, Reim, Kehrreim. Sie alle tragen die Spuren ursprünglicher Körper- und Lautgebärden, wie sie Erregungszustände zu begleiten pflegen, und werden von unserem wenn auch nur leise berührten Mitempfinden, beziehungsweise Mitbewegen, als solche verstanden. Mit der Fähigkeit einer harmonischen Auslösung im Empfindungsleben kann sich die künstlerische Erregung zu hoher Machtentfaltung steigern. Eine Erregung, welche das Bilden, d. h. die Umsetzung in einen inneren Vorgang, der alle seine Phasen klar im Gefühlsleben offenbar macht, ausschließen würde, wäre nicht geeignet, zum künstlerischen Produzieren zu führen. Ihr würde sich nicht ein Genuß des die Organe des Mitempfindens ergreifenden erregten Innenwesens, sondern ein Schmerz ergeben. Nicht in jene Sphäre würden wir damit geleitet, in welcher Schmerz und Lust, im Sinne des Begehrens, schweigen. Es gehört eine gewisse Leistungsfähigkeit der gebenden und empfangenden Ausdrucksorgane dazu, Erregungszustände in Bewegungsformen umzusetzen, welche einen vollen und ungetrübten Genuß gewähren; mit dieser Leistungsfähigkeit wächst aber auch die Fähigkeit dieses Genusses. Ein mächtiger Erregungszustand, welcher sich etwa in Faustschlägen, Bocksprüngen u. dgl., äußert, wird wenig geeignet sein, einen auch nur im Entferntesten einer Kunstäußerung ähnlichen Eindruck hervorzubringen. Er darf aber noch viel mächtiger sein, wenn er Organe findet, in welchen er seine Macht äußern kann, ohne zu hemmenden Wirkungen im gewöhnlichen Vorstellungsleben

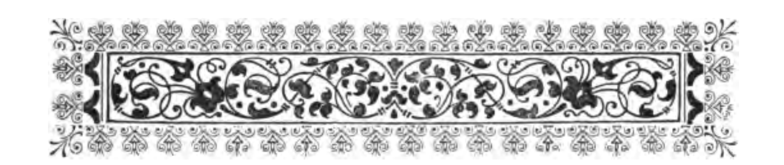
zu führen. Ein großer Schauspieler, welcher einen Erregungszustand ähnlicher Natur in der geklärten Darlegung seine Phasen einem zur Aufnahme fähigen Publikum zum Ausdrucke bringt, wird Wirkungen ganz anderer Art erzielen.

Eine Sprache nun, in welcher mächtige Erregungszustände zum Ausdruck kommen sollen, lechzt förmlich nach der Fähigkeit einer Mitbewegung, in welcher die volle Kraft ihrer Aeußerung zur Mittheilung an unser sich an Schmerz und Lust des Tages nicht betheiligenden Innenwesens gelange. Wir sollen die Macht dessen, was wir sind, in möglichst hohem Maße empfinden, aber nicht etwa als Reaktion unseres gewöhnlichen Vorstellungsorganismus, sondern in der erhebenden und läuternden Weise ästhetischen Empfindens. Die Fähigkeit einer solchen Mitbewegung ist der Sprache durch die Musik gegeben. Je tiefer sie unser Innenleben aufregen will, ohne es zu verwirren, desto mehr wird sie sich dem Tonausdrucke nähern. Ton und Rhythmus sind nämlich die äußeren Erscheinungsformen jener Verfeinerung in der Fähigkeit unseres Mitempfindens, welche dieses zur unmittelbaren Auffassung auch der mächtigsten Erregungen im Sinne ästhetischen Empfindens fähig macht. Eine mächtige Erregungszustände ausdrückende Sprache muß, wenn sie sich nicht an diese Fähigkeit wenden kann, durch lebhafte und zahlreiche Vorstellungen zu wirken suchen, welche in mittelbarer Weise das hervorbringen müssen, was in unmittelbarer Weise nicht zur Entfaltung zu kommen vermag. Wir haben damit das Verhältnis des Wortdramas zum Tondrama berührt. Durch das Mittel der Musik (nicht als Summe zu Gebote stehender äußerer Ausdrucksformen allein, sondern auch als entsprechende, eben in diesen Ausdrucksformen erfüllte verfeinerte Thätigkeit unserer in Schwingung versetzten Ausdrucksorgane) wird die Sprache des Umweges überhoben,

welcher angedeutet wurde, wenn sie mächtige Erregungszustände zu ästhetischer Wirksamkeit bringen soll.

Das Verhältnis zwischen Sprache und Musik ergibt sich aus dem Verhältnisse von Vorstellung und Empfindung im Sinne ästhetischer Bethätigung. Dieses kommt in jenem klar zur Anschauung. Geistvoll bezeichnet Alexander Lauenstein die Aesthetik als die Lehre von den Gefühlswerthen der Vorstellungen. („Kunstwart," V. Jahrgang, 9. Stück.) Es wurde dargelegt, dass der produktive Zustand sich dadurch auszeichnet, dass in ihm ein Reiz nicht zur Empfindung im engeren Sinne des Wortes, zur Reaktion des gewöhnlichen Vorstellungslebens, kommt, sondern dass sich die hervorgerufene Erregung sofort in Vorstellungen umsetzt. Die Vermittlung des begehrenden und rechnenden „Ich" wird dabei umgangen. Dieser Vorgang springt in dem mit der Musik sich vereinigenden Worte in die Augen. Aus dem Geiste der Musik wird das Wort geboren, d. h. der keinem äußeren Zwecke zustrebende, in der Bewegung zur Erscheinung gelangende Erregungszustand hat das Verlangen, von Vorstellungen begleitet zu werden, welche sich ihm in der Aeußerungsform der Sprache anschmiegen. Diese Andeutungen werden genügen, uns abseits liegende Ausführungen, welche auf das Verhältnis von Ton und Wort im musikalischen Drama führen, zu ersparen. Ich glaube es auch dem Leser überlassen zu dürfen, die Grundsätze, welche hier entwickelt worden sind, im Einzelnen auf die verschiedenen Künste anzuwenden. Immer und immer wird es darauf ankommen, dass ein wach gewordener produktiver Zustand derart in die Erscheinung trete, dass er durch das Wachwerden eines gleichen Zustandes im Andern verstanden werde.





XI.

> Es ist nicht draußen, da sucht es der Thor,
> Es ist in dir, du bringst es ewig hervor.
>
> (Schiller.)

Kunst! Was wird nicht Alles Kunst genannt! Wir sprechen von einer Taschenspielerkunst; einer Frisierkunst, einer Reitkunst, von Kunstmühlen und Kunstwein. Und dennoch, wenn von der Kunst im Allgemeinen die Rede ist, wird Niemand zweifeln, was darunter gemeint ist. Trotz der durchgreifendsten Veränderungen im Kulturleben, der Vervielfältigung der Eindrücke, der Vermannigfaltigung der Bedürfnisse, der Wandlungen des Geschmackes, der Bereicherung durch Erfindungen und Entdeckungen aller Art, der Fortschritte auf dem Gebiete der technischen Ausübung haben sich die Grenzen dessen, was unter den Begriff der „Kunst“ im höheren Sinne des Wortes fällt, nicht verschoben. Man bringt ihr eine Verehrung entgegen, welche sich von der Werthschätzung, die andern Hervorbringungen gezollt wird, nicht nur dem Grade, sondern auch der Art nach unterscheidet. Die figür-

liche Uebertragung des Ausdruckes „Kunst“ auf andere Gebiete hat nie dahin geführt, die Auffassung des Eigenartigen in der Kunst zu verwischen; und selbst den geistvollsten Versuchen, ferne liegende Bethätigungen (so die Gartenkunst, Wasserkünste) dem allgemeinen Begriffe der Kunst unterzuordnen, haben es nicht vermocht, dem Volksgeist über das Unterscheidende zu täuschen, welches seiner Auffassung zu Grunde liegt. Nicht Fertigkeit, noch Vergnügen am Eindrucke können die Kluft überbrücken, welche Thätigkeiten und Vorgänge anderer Art von dem, was man gemeinhin als Kunst zu bezeichnen pflegt, trennen; kein Uebergang in den Begriffsbestimmungen, etwa als Fortschreiten vom Niederen zum Höheren, vom Leichteren zum Schwierigen u. dergl. führt zu einer Verschmelzung oder Verwischung der Begriffe. Daraus geht hervor, daſs das, was der Kunst ihre besondere Bedeutung verleiht, tief in unserem Wesen begründet ist, daſs es laut und vernehmlich zu uns spricht, daſs es nicht überhört und nicht miſsverstanden werden kann. Nicht eine feine etwa dem Kopfe des Gelehrten entsprungene Begriffsbestimmung also hat der Kunst das sie auszeichnende Merkmal verliehen; dieses drängt sich in realer Weise auf und bedarf des begrifflichen Erfassens gar nicht, um sich geltend zu machen. Was als Kunst auf uns und in uns wirkt, empfinden wir als ein Gegebenes und rechten mit ihm als einem Solchen, auch wenn es unserem verstandesmäßigen Erkennen verschlossen ist, oder ihm dessen Anerkennung versagt wird, wie wir die inneren Organe unseres Körpers empfinden und gebrauchen, ohne sie zu kennen, ja auch selbst ohne das Bedürfnis zu haben, ihre Beschaffenheit zu erfassen und zu verstehen.

Nur eine zwingende Nöthigung dieser Art erklärt uns die Entschiedenheit, mit welcher gerade die unbefangene Auf-

fassungsgabe das Unterscheidende der Kunst andern Erscheinungen gegenüber von jeher herausempfunden hat, während erst die Versuche begrifflichen Feststellens zur Ablenkung der Aufmerksamkeit von dem Objekte, auf dessen Betrachtung es einzig ankommt, in Labyrinthe verstandesmäßiger Operationen und damit zu Abirrungen geführt haben. Unsere Untersuchungen haben uns gelehrt, dass wir das, was der Kunst ihre Eigenthümlichkeit verleiht, nicht im Objekte, sondern in der Brust des Künstlers zu suchen haben.[1] Die Erscheinungsformen, durch welche die Kunst wirkt, sind also nicht ein Letztes, bei welchem man stehen bleiben könnte, wenn man sich frägt, worin denn eigentlich das liege, was uns die Kunst als etwas so Hohes, so Bedeutungsvolles, so gründlich von Eindrücken anderer Art Verschiedenes erscheinen läßt. Dieses Letzte, welches seinen Sitz in der Seele des Künstlers hat, tritt auch, wenn es sich Anderen offenbaren will, ihnen nicht als ein Aeußeres gegenüber. Hinter der Welt der Erscheinungen berühren sich im Genusse des Kunstwerkes die Seelen und fließen ineinander. Sie werden sich ihrer Einheit in einem Zustande bewußt, welcher die starre Außenwelt nicht als Schranke empfindet, sondern ihren Erscheinungsformen den Charakter von Schöpfungen aus ihren eigenen Tiefen verleiht. Die in diesem Zustande geschaute und geschaffene Welt verliert ihre Eigenschaft, äußerlich bestimmend auf den so Schauenden und Schaffenden zu wirken, sie tritt in eine Beziehung zu ihm, welche sich von der gewöhnlichen zur Außenwelt wesentlich unterscheidet. Sie wird der Ausfluß einer Thätigkeit, die sich, so lange sie wirksam ist, als das

[1] „Der Inhalt eines Kunstwerkes ist eben der Künstler," sagt R. Vischer („Der ästhetische Akt und die reine Form," Zeitschr. für Literatur 1874 Nr. 29 u. 30.)

Innewerden der vergessenen, in den Interessen des Individuums erstickten Schöpfungskraft darstellt, der gegenüber im letzten Grunde das All nicht blos Vorstellung, sondern auch Produkt ist. Die Anschauung, in welcher das „Ich" seine apriorische Bedeutung der Welt gegenüber behauptet, nennt man die idealistische.

Jeder echte Künstler ist seinem innersten Wesen nach Idealist, jedes echte Kunstwerk ein lebendiges Zeugnis für den Idealismus. Es gibt daher keine idealistische Richtung in der Kunst etwa als Gegensatz zu einer realistischen oder naturalistischen. Diese Begriffsunterscheidungen berühren den Kern der Kunst nicht. Sie sind äußeren Merkmalen entlehnt, und dürfen ja, so lange dies festgehalten wird, gelten. Trotz des materialistischen Zuges unserer Zeit hat man sich doch noch nicht entschließen können, etwa von einer materialistischen Richtung der Kunst zu reden. Man scheut den so nahe liegenden Ausdruck, man wagt es nicht, dem Idealismus auf dem Gebiete der Kunst einen Begriff gegenüber zu stellen, welcher vollständig ausschließender Natur wäre. Eine leise Ahnung mahnt, dass mit dem letzten Reste idealistischen Wesens auch der letzte Rest dessen, was den Charakter der Kunst ausmacht, verbannt sein würde. So hat man an die Stelle des naheliegenden Materialismus in das System, das sich mit der Gliederung der Kunsterscheinungen nach Gruppen befaßt, welche der Gruppirung der Erscheinungen des Zeitlebens entsprechen, den Naturalismus eingefügt. Die Begünstigung der einen oder der andern Richtung hat zu Parteiungen und Streitigkeiten Anlaß gegeben, welchen, so lange sie das umfassen, was innerhalb des bewußten Wollens oder Könnens des Künstlers liegt, ihre Bedeutung für das Kunstleben nicht abgesprochen werden soll. Das innerste Wesen des künstlerischen Schaffens aber ist ihrem

Einflusse entzogen; auf der Arena dieser Kämpfe spielt es keine Rolle.

Weder der „Idealist,“ noch der „Realist,“ noch der „Naturalist“ vermag ohne den göttlichen Funken in der Brust als Künstler zu bestehen. Nicht die Billigung der Clique, noch der augenblickliche Erfolg, noch der Zeitgeist vermögen den Einen oder den Andern dazu zu machen. Der Genius entfaltet sich, unbekümmert um solche Richtungen, wenngleich dieselben das, was der künstlerischen Absicht zugänglich ist, beeinflussen können. Meist sind es die kleineren Geister, welche derlei Richtungen bestimmen, beziehungsweise, durch sie bestimmt werden, oder wie man auch zu sagen pflegt, Schule machen. Je mehr ihnen der mächtige Impuls von innen fehlt, desto mehr Gewicht gewinnt bei ihnen das der Absicht Zugängliche, desto größer ist das Bedürfnis, an die Stelle der zwingenden Macht, welche der Genius übt, andere Potenzen sich dienstbar zu machen, um mit ihrer Hilfe zu Einfluß und Wirkung zu gelangen. Ideen, Geschmacksrichtungen, Vorurtheile, augenblickliche Wünsche werden in Mitleidenschaft gezogen, was sich auf andern Gebieten als bewegend erprobt hat, herbeigerufen, Stichworte der Gegenwart erlauscht, der Nothschrei der Zeit in Aktion gesetzt und so aus den verschiedenartigsten Elementen ein Sturm auf das Gemüth organisirt, welcher über den Mangel jener Aufregung hinwegtäuschen soll, die nur der wahren Produktivität entspringen kann. Das Gemüth läßt sich aber nicht lange täuschen. Es ist das Los jeder Schule, unterzugehen; der Genius ist unvergänglich, welcher Richtung auch die Formen seiner Erscheinung zugetheilt werden mögen und je größer er ist, desto schwieriger wird es sein, ihn einer Richtung unterzuordnen. In unvergänglicher Frische sprudelt die Quelle echter Produktivität in den Dichtungen eines

Homer, Aeschylos, Sophokles, in den Skulpturen eines Phidias und Polyklet, in den Epen eines Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, in den Bilderwerken der großen Maler des sechzehnten Jahrhundertes, in den Dramen Shakespeare's, in den Tonwerken J. S. Bachs, Mozarts, Beethovens, in den Dichtungen Schillers und Goethe's; keiner Zeitbestrebung noch ist es gelungen die Einen oder die Andern ihrer Wirkung zu berauben. Der Glaube an Homer war stärker, als die Wissenschaft, welche seine Nichtexistenz beweisen wollte. Jahrtausende konnten dem Hauche seines Schaffens die Wärme nicht rauben, in welcher sich, den scharfsinnigsten Argumenten des kritischen Verstandes zum Trotz, seine Persönlichkeit zu erkennen gibt. Shakespeare lebt in ungeschwächter Kraft in uns, nachdem seine Könige für uns längst todt, die von ihm dargestellten Kämpfe uns längst gleichgiltig geworden sind. Und auch mit Goethe hat es kein Ende und werden ihm Nekrologe von der Katheder aus ein solches auch nicht bereiten. Der Genius ist das einzig Dauernde im Gewirre der Meinungen und Bestrebungen, welche, sei es in welcher Form immer, den Absichten und Zwecken des rechnenden und begehrenden Menschen dienen. Unser Zeitalter wird, von den Einen mit Genugthuung, von den Andern mit Besorgnis als das des Materialismus bezeichnet. Dennoch ist ihm eine Künstlerpersönlichkeit entsprungen, deren idealistische Lebensanschauung auf allen Gebieten sich mit einer Entschiedenheit kundgegeben hat, wie dies kaum je bei einer andern im gleichen Maße der Fall war. Und diese Persönlichkeit hat ihren siegreichen Einzug in die materialistsche Welt gehalten, ohne dass die herrschenden Ansichten der Tiefe und Macht ihres Eindruckes Abbruch gethan hätten. Es wird schwer fallen, R. Wagner in der Geschichte der Zeitideen eine andere, als eine ihnen gegen-

sätzliche Stellung einzuräumen. Selbst das Nationalgefühl ließe sich nicht ins Treffen führen. Was sich in R. Wagners Schaffen als Nationalgefühl wirksam zeigt, fällt mit den Formen, in welche sich das hüllt, was man gemeinhin Nationalgefühl nennt, nicht immer zusammen. Ich würde aber den hier vertretenen Grundanschauungen widersprechen, wenn ich darin, dass R. Wagner's Künstlerindividualität der Kategorie „Idealist" eingereiht werden muß, einen besonderen Vorzug seines Kunstschaffens erblicken würde. Dieses ist in seinem Werthe von der Möglichkeit der Einreihung in Kategorien dieser Art unabhängig. Der Idealismus, welcher unserer Anschauung vom Wesen der Kunst entspricht, wird durch Gliederungen in einem Systeme nicht berührt und ist von Doktrinen, welche sich auf Erscheinungsformen beziehen, unabhängig.

Der Künstler, werde er nun Idealist, Realist oder Naturalist genannt, muß, wenn sein Werk nicht alsbald als Täuschung erkannt werden soll, das Wesentliche aus eigenem Fonde geben. Er kann es weder der Gedankenwelt des Verstandes, noch der Natur, d. h. jenen Vorstellungsbereichen, welche sich als ihn afficirende Mächte darstellen, entlehnen. Freilich, Gedankenwelt und Natur, sie sind nicht ausgeschlossen von der Schaffensthätigkeit des Künstlers; ihnen ist vielmehr eine sehr bedeutungsvolle Rolle darin zugetheilt, aber nur insoferne, als sie den Anstoß zur Erweckung dieser Schaffensthätigkeit geben und ihr die Richtung, nach welcher hin sie sich entfaltet, verleihen. Beide stehen, wie dargelegt worden ist, zu dieser Schaffensthätigkeit im Verhältnisse von Geistesreizen und physischen Reizen zur Traumthätigkeit. Wie diese in ihrem Wesen nichts Anderes ist, mag sie ihre Anstöße aus dem Leben des Geistes oder aus der Außenwelt empfangen, so bedingt es keine wesentliche Unterscheidung im

Vorgange des Kunstschaffens, ob der Anstoß dazu aus der Ideenwelt des Geistes oder aus der Erscheinungswelt der Natur erfolgt ist. Die großartigsten Ideen machen, so lange sie dem kombinirenden Verstande angehören, noch keinen Künstler, der scheinbar unbedeutendste Natureindruck schließt die Verwerthung für das Kunstschaffen nicht aus. Der künstlerische Genius kann sich im kleinsten Gegenstande äußern, während er sich einem weltumspannenden Plane entziehen kann.

Wir sind damit an dem Punkte angelangt, der vielbesprochenen Frage über die Bedeutung und den Werth des sogenannten Naturalismus in der Kunst näher zu treten. Im Verhältnisse des Menschen zur Natur wird man zu unterscheiden haben zwischen dem, welchen es seiner Anlage nach dazu drängt, von der Natur Eindrücke zu empfangen, und jenem, der erst gleichsam des Entgegenkommens der Natur bedarf, um etwas an ihr zu sehen. Der Erstere nimmt mit Durst auf, was die Natur ihm bietet, er stürmt ihr entgegen, weil sein gestaltungsbedürftiges Auge ihn dazu zwingt, er erfüllt dieses mit Einzelheiten, welche dem trägen Blicke des Letzteren deshalb entzogen bleiben, weil er damit nichts anzufangen wüßte. Jenem bietet sich die Natur willig dar, weil sie sich in ihm belebt und verjüngt findet, diesem wird sie einen kargen Ersatz für das gewähren, was er in der eigenen Brust vermißt. Verschiedenartige Bedürfnisse leiten den Einen und den Anderen, wenn sie sich in die sogenannte Wirklichkeit, sei es im Leben oder in der Natur, wenden. Der Eine fühlt sich gedrängt, in ihren Formen zu geben, was ihn erfüllt, der Andere, ihren Formen zu entlehnen, was ihm gebricht.

Erblickt man also das Kennzeichnende der sogenannten naturalistischen Richtung darin, dass sie bestrebt ist, die

Wirklichkeit mit peinlichster Treue wiederzugeben, so wird damit, wie man sieht, dasjenige umgangen, was ihren Hervorbringungen erst den Charakter der Kunst verleihen müßte. Der Eintheilungsgrund, welcher damit geschaffen ist, berührt das gar nicht, worauf es eigentlich beim künstlerischen Schaffen ankommt. Der Kunststrebende wird nicht mehr und nicht weniger zum echten Künstler, mag er sich mit der Geschichte, mit der Mythe, mit dem gesellschaftlichen Leben und den Fragen der Zeit, mit Gebilden seiner geistigen Thätigkeit oder mit Erscheinungen der Natur, mit Masseneindrücken oder Einzelheiten befassen. Immer wird es sich nur um das handeln, was in ihm lebendig geworden ist und nun als Ausfluß seines Wesens nach Gestaltung ringt. Freilich, wer überhaupt verlernt hat, sein schaffendes „Ich" laut werden zu lassen in der Fülle der Eindrücke, welche die Welt bietet, wird, wenn er sich wiederfinden will, nichts Besseres thun können, als sich diesen Eindrücken mit größter Unbefangenheit und ohne jede Voreingenommenheit hinzugeben, er wird sich bestreben müssen, zu sehen, um durch das Sehen wieder zum Schauen zu gelangen. Er wird verlernen müssen, das Leben von Gesichtspunkten aus zu betrachten, welche sich aus Bestrebungen und Regungen ergeben, die dem künstlerischen Schaffen widerstreben. Wenn in einer von Tendenzen, Projekten, Parteileidenschaften erfüllten Zeit wieder das Bedürfnis auftaucht, die Natur in ihrer Unschuld zu belauschen und sie ohne jede Absicht auf sich wirken zu lassen, so kann dies gewiß von günstigen Folgen für die Neuerweckung künstlerischer Produktionskraft sein. Es kommt aber dann nicht darauf an, der Natur äußerlich etwas abzugewinnen, sondern dem eigenen Auge wieder neue Kraft zu verleihen. Es gilt nicht, wieder, wie der gewöhnliche Ausdruck lautet, zur Natur zurückzukehren,

sondern vielmehr sich in einer von Zwecken ungetrübten Betrachtung wieder selbst zu finden. Soll mit den sogenannten realistischen oder naturalistischen Richtungen dies bezweckt werden, so dürfen sie als wohlthätige Reaktion gegen die Einmischungen des rechnenden und des begehrenden „Ich“ auf dem Gebiete der Kunst begrüßt werden. Nur möge man nicht glauben, daſs einem blöden Auge Leben und Natur etwas zu erschließen vermöchten, was es erst selbst hervorbringen müßte, wenn es einen Werth für das künstlerische Schaffen haben soll. Auch der Naturalist, und mag er noch so emsig den Einzelheiten der sogenannten Wirklichkeit nachspüren, um sein Werk mit ihnen auszustatten, wird diese Einzelheiten mit künstlerischem Auge schauen müssen. Er wird sich zu ihrer künstlerischen Produktion innerlich gedrängt fühlen müssen, sie werden in ihm zum agens movens werden müssen, das zur Entäußerung drängt, wenn sie Elemente künstlerischen Schaffens werden sollen. Nie werden sich todte Einzelheiten zu einem lebendigen Ganzen zusammenschließen. Die Genauigkeit allein, mit welcher Baltasar Denner in den von ihm abgebildeten Köpfen alle Einzelheiten wiedergab, hätte ihn noch nicht zum Künstler gemacht und der Steinmetz, welcher seine Abbildung des Kaiser Rudolf deshalb ummodelte, weil er entdeckt hatte, daſs dieselbe um eine Runzel weniger habe, als das Urbild, hat seinem Werke damit keinen größeren Kunstwerth verliehen. Der naturtreue Pförtner, welchen der Maler Wiertz an den Eingang seines Atelier's gemalt hatte, konnte nichts beitragen, dessen Ruhm als Künstler zu vermehren. Zola verdankt seine Bedeutung nicht den Straßen, Schänken und Schaubuden, welche er durchforscht. Eine Kunstrichtung, deren Streben einzig auf Nachahmung der Natur, wie sie sich äußerlich darstellt, gerichtet wäre, fiele außer die Sphäre dessen, was

wir als Kunst anerkennen. „Das Wirkliche nachahmend wiederbringen, heißt nicht die Natur darstellen," sagt Schiller („Ueber den Gebrauch des Chores in der Tragödie") und man braucht nicht so weit zu gehen, wie die Thebaner, welche einen Dramatiker verbannten, weil er einen Stoff aus der Gegenwart gewählt hatte, um des Dichters Worten zuzustimmen:

Was sich nie und nirgends hat begeben,
Das allein veraltet nie.

Damit will aber, wie gesagt, dem Streben, sich wieder an die Natur und das Leben zu wenden, nicht der Stab gebrochen sein. Ist es doch kaum denkbar, dass ein inniges Versenken in die Erscheinungen der Natur und des Lebens, an welchem Absichten des Erkennens oder Begehrens nicht theil haben, nicht bis zu einem gewissen Grade auf die Produktionskraft wirken müßte. Dann ist aber nicht die Thätigkeit des Nachahmens, sondern eben dieses Maß mitgehender Produktionsthätigkeit dasjenige, was dem Werke seinen Kunstwerth verleiht. Das rechnende „Ich", welches in der äußeren Nachahmungsthätigkeit in den Vordergrund tritt, hat mit dem schaffenden „Ich" nichts gemein, schließt es vielmehr, gleich dem begehrenden „Ich" aus.

Das rechnende „Ich" hat daher auch, soferne es sich darum handelt, die Natur eines Eindruckes als eines künstlerischen zu erkennen, keine maßgebende Stimme. Dem eigentlichen Wesen des Kunstwerkes kann es nicht beikommen; das Gegenständliche desselben muß es erst aus anderer Hand erhalten haben, um es seiner Thätigkeit des Eingliederns, Vergleichens und Bewerthens unterziehen zu können. Der zergliedernde Verstand steht dem Kunstwerke wie einem Naturobjekte gegenüber, welches er beobachten und seinen

Zwecken unterthan machen, niemals aber hervorbringen oder in seinem inneren Wesen erfassen kann. Damit wird das Verhältnis der Kritik dem Kunstwerke gegenüber klargestellt.

Wo das Kunstwerk sich in seiner Sprache geäußert hat und verstanden worden ist, bedarf es keiner Kritik, auf seine Bedeutung hinzuweisen. Der Verkehr zwischen dem Künstler und dem Kunstgenießenden kann auf dem Umwege einer Verstandesoperation nicht hergestellt werden. Eine solche muß das, worauf es wesentlich ankommt, schon vorfinden, nämlich den Kunsteindruck; ihn zu construiren vermag sie nicht. Allerdings fällt der Kritik im Verkehre zwischen Künstler und Kunstgenießenden eine wichtige Aufgabe zu, die nämlich, Hindernisse wegzuräumen, welche einer echten und vollen Kunstauffassung entgegenstehen. Die Vorgänge, welche sich abseits von den Einwirkungen des Tageslebens in den Tiefen der Seele ereignen, können einer Beihilfe bedürfen, um zur Verwerthung zu gelangen. Diese kann die auf sie gelenkte Aufmerksamkeit schaffen, welche bewußten Willensakten zugänglich ist. Ein Wink, ein Fingerzeig, ein Ausruf genügen oft, Schönheiten eines Kunstwerkes zu erschließen, welche sonst dem abgeirrten Geiste gegenüber stumm geblieben wären. Ein Bild, an dem ich oft blind vorübergegangen, ein Tonstück, welches wiederholt spurlos an mir vorbeigerauscht ist: im Augenblicke der in mir durch irgend einen Umstand erweckten Empfänglichkeit offenbaren sie mir ihren Werth, und ich kann nun gar nicht begreifen, wie es möglich gewesen sei, das nicht schon früher in ihnen zu entdecken, was mich nun in so unwiderstehlicher Weise überwältigt. Die Weckung dieser Empfänglichkeit besteht in der dem Kunsteindrucke (nicht etwa anderen mit dem Kunstwerke äußerlich verbundenen Erscheinungen) nun zugewendeten Aufmerksamkeit.

Die Kritik, welche auf diese Weise den Weg zum Verständnisse des Kunstwerkes bahnen will, muß daher vor Allem den Kunsteindruck selbst empfangen haben. Vom Kritiker muß also als erstes Erfordernis zur Berechtigung seiner Amtsführung verlangt werden, dass er fähig sei, Kunsteindrücke zu empfangen, und zwar fähiger, als Andere, welche er belehren will, das heißt, dass er leichter, als ein Anderer, vermöge, dasjenige zu beseitigen, was sich der Richtung der Aufmerksamkeit auf den wachgewordenen Kunsteindruck hindernd oder störend entgegenstellen kann. Erfahrung und Bildung unterstützen ihn dabei, wenn sie entsprechend angewendet werden; leider können sie auch die Quelle von Vorurtheilen sein, welche sich an die Stelle richtigen Kunstempfindens eindrängen und ihm gerade jene inneren Vorgänge verschließen, aus welchen er einzig ein richtiges Verständnis zu schöpfen vermöchte. Kenntnisse und Fertigkeiten beanspruchen in dem Maße, als sie umfassender sind und sich einer größeren allgemeinen Anerkennung erfreuen, eine höhere Werthschätzung. Damit ist die Gefahr verbunden, diesen dem rechnenden „Ich“ angehörigen Werth jenem unterzuschieben, welchen uns in ganz anderer Art und aus ganz anderen Ursprüngen der Kunsteindruck bieten will. Wir erleben daher nur zu oft das Schauspiel, dass gerade hervorragende Männer der Wissenschaft und des Faches sich am Wenigsten geeignet zeigen, den Genius in seinem unmittelbaren Wirken zu erfassen. Ehe noch der Eindruck da ist, hat sich schon die Aufmerksamkeit jenen lieb gewordenen Werthen zugewendet, welche sich im Vorrathe und in der Thätigkeit des rechnenden Ich finden, um sie als Maßstab für das nun nur äußerlich Empfangene zu verwenden. So bleibt die dem Gewohnten gegenüber sicher abwägende Kritik oft gerade dort ihre Beihilfe schuldig, wo

sie mit ihrem eigentlichen Berufe einsetzen müßte, wo sie die Pflicht hätte, dem Genius die Bahnen zu ebnen.

Ein echter Kunsteindruck kann eben so wenig unter die Kategorien von Lob und Tadel fallen, als ein unverdorbenes Naturprodukt. Lob und Tadel setzen Beziehungen voraus, welche sich nur im rechnenden „Ich“ finden. Es sind stets mehr oder weniger bewußte Absichten und Voraussetzungen, welche dem Lobe oder Tadel eines Kunstwerkes zur Grundlage dienen. An sich hat das Kunstwerk mit Absichten und Zwecken nichts zu thun, kann also durch Lob und Tadel dieser Art nicht getroffen werden. Absichten und Zwecken gegenüber kann auch das Walten der Natur Gegenstand der Zustimmung oder Abwehr sein. Nie und nimmer aber wird man darin eine Kritik dieses Waltens erblicken können. Dem Walten der Natur entspricht das zum Schaffen führende Walten im Innern des Künstlers. Bei dessen Förderung ans Tageslicht sind allerdings, wie ausgeführt worden ist, Thätigkeiten mit betheiligt, welche dem bewußten Wollen und Erkennen des Künstlers angehören. Sie fallen in die Sphäre, in welcher es Absichten und Zwecke gibt; sie können daher nach Absichten und Zwecken beurtheilt werden. Damit bestimmt sich der Umkreis dessen, was im Kunstwerke in das Gebiet des Lobes oder Tadels fällt. Nicht darüber, was dem Künstler gegeben worden ist, sondern darüber, wie er mit dem ihm Gegebenen gewuchert hat, dürfen wir urtheilen und wir werden zu einem Urtheile dieser Art geradezu gereizt, da ja das Kunstwerk beansprucht, im Genusse ein uns Eigenes zu werden, daher als Solches mit Allem, was uns daran förderndoder hemmend erscheint, empfunden zu werden. Wenn daher das echte Kunstwerk seine Hauptwirkung in Tiefen übt, welche mit dem Begehren und den Zwecken des Tages nichts zu thun haben, so kommt

es doch nicht immer gleich zu dieser Wirkung. In und an ihm befindet sich ja so viel, was uns in irgend einer Weise und aus irgend einem Grunde erregen kann, dass seine eigentliche Wirkung augenblicklich übertönt und übertäubt werden kann. Der an ihm hängenden, verschiedenen, der Absicht oder Willkür angehörenden Elemente bemächtigt sich das durch sie afficirte rechnende oder begehrende „Ich“ und schreit sein Urtheil in die Welt hinaus, ehe noch das einzig berufene genießende „Ich“ zum Worte gekommen ist. Persönliche Einflüsse, Zeitströmungen, Vorurtheile, kurz, was Neigung, Abneigung und Richtung des Denkens zu bestimmen vermag, sind dabei in Thätigkeit. An der Oberfläche solcher bewegt sich ja das „Ich“ des Tages und verschließt durch sein anmaßendes, vordringliches Wesen dem durch die Eindrücke der Kunst zu erweckenden die Pforten. Darum wird das Kunstwerk, so lange es in seiner Erscheinungsform Leidenschaften oder Vorurtheile der Zeit oder der Person berührt, so häufig verkannt; es bleibt in seinem innersten Wesen unverstanden, weil dieses innerste Wesen vor dem Lärm des Tages kein Gehör findet. Treten diese Leidenschaften und damit die vorlaute Theilnahme des Tagesich bei dem in die Vergangenheit gerückten Kunstwerke zurück, dann fällt es wie ein reiner Himmel nach Verscheuchung trübender Wolken in die Seele des Genießenden und offenbart ihm seine verhüllt gewesenen Geheimnisse. Zu den am häufigsten vorkommenden Irrtümern der heutigen Kritik gehört die durch falsche Wissenschaftlichkeit großgezüchtete Meinung, der Künstler schaffe aus einer abstrakten Idee der Zeit heraus, nicht aber aus seinem Bedürfnisse. Jene wäre freilich den Abwägungen und Beurtheilungen des Verstandes zugänglich, daher ein vortreffliches Objekt der Kritik, welche auf keinem Gebiete in so vordringlichem Maße ihre Stellung

zu behaupten und zu erweitern sucht, als auf dem der Kunst. Wo bliebe sie, wenn es nur darauf ankäme, das Bedürfnis des Künstlers zu kontroliren? Die Kritik will leben. Die Worte Zelters: „Der Teufel hole die Kritik! Es lebe der Genius!“ finden heute eine verkehrte Anwendung. „Es lebe die Kritik, der Teufel hole den Genius!“ Dem Künstler, welchem man ja sonst nicht beikommen könnte, wird ein konstruirtes Postulat der Zeit vorgehalten; es wird ihm zugemuthet, diesem zu liebe die Stimme seines künstlerischen Bedürfnisses zu überhören. Sein Schaffen soll nicht individueller Ausdruck, sondern gleichsam eine gefundene Resultirende vorgestellter Zeitideen sein; nicht Selbstbethätigung, sondern Selbstverleugnung, nicht Schaffenslust, sondern Aneignungstrieb werden ihm zugemuthet. So wirkt die Kritik, welche zudem meist von Solchen besorgt wird, denen Gott erst mit dem Amte den Verstand verleihen mußte, häufig verwirrend statt aufklärend, störend statt förderud.

Anfechtungen dieser Art und Mißverständnissen sind Kunstwerke in dem Maße minder ausgesetzt, in welchem sie den Leidenschaften des Tages entzogen sind. Ihr Verständnis steht uns in den Maße näher, in welchem die konkreten Verhältnisse, in deren Begleitung sie entstanden, uns ferner gerückt sind. Je inniger unsere Antheilnahme an den letzteren, desto größer die Gefahr, den Kern des Kunstwerkes aus dem Auge zu verlieren. Soll daher die Kenntnis solcher Verhältnisse das Verständnis für das Kunstwerk fördern, so darf sie unsere Leidenschaft oder unser Vorurtheil nicht in einer Weise in Anspruch nehmen, welche an die Stelle des reinen Eindruckes ein sich vordrängendes Interesse anderer Art setzt. Die Vergangenheit pflegt den Eindruck eines Kunstwerkes zu reinigen und zu heiligen, sie erhebt es über den Wolkendunst trübender Gewohnheiten, Wünsche und Triebe.

Wir fragen nicht, welcher Glaubensrichtung es angehört, welche Parteitendenz es unterstützt, woher es seinen Stoff holt, welchem Schlagworte es sich in seiner Erscheinungsform unterordnen läßt — Alles dies berührt uns in ihm nicht mehr. Hat es dadurch für uns an Werth verloren? Im Gegentheile! Sein innerstes Wesen, in welchem es, unbeirrt von Reaktionen des rechnenden und begehrenden „Ich“ uns zur Mittheilnahme an dem urspröglichen Prozesse seines Schaffens erregt, uns durch Erweckung der Produktivität in uns bereichert, läutert, erhebt, uns so zum ungetrübten Genuß unseres tief hinabgescheuchten Selbst verhilft, macht sich nun kund, es öffnet sich uns das urtheils- und wunschlose Verständnis seines Wesens in dessen Identificirung mit dem, was in uns selbst als unser Eigenstes, unser Wesentliches, unser einzig Werth Habendes zum Durchbruche kommt.

Die Urtheils- und Wunschlosigkeit, von welcher oben gesprochen worden ist, darf nicht mißverstanden werden. Sie hat ihren Werth nicht in der bloßen Negation, sondern nur im Zurückweichen vor einem Berufeneren, als welches sich das zu erweckende produktive „Ich“ darstellt. Eine diesem den Platz einräumende Urtheils- und Wunschlosigkeit ist also nicht gleichzuachten der Trägheit, welche Urtheilen und Wünschen ausweicht, ohne an ihre Stelle die zeugende Macht des die Tiefen unseres Inneren durchströmenden Lebens zu setzen. Dieser Trägheit wird das, was in uns als läuternde und erhebende Kraft jeden Zweifel ausschließen soll, zum Autoritätenwahn. Demjenigen, welcher sich einem durch Zeit und zweifellose Wirksamkeit geweihten Kunstwerke gegenüber um seine gewohnte Art der Bethätigung durch Urtheilen oder Begehren gebracht sieht, bleibt, wenn das schaffende „Ich“ in ihm im Schutte des Gewohnten erstickt

ist, kein Schlupfwinkel übrig, die seiner flachen Auffassungsweise entzogenen Eindrücke unterzubringen, als der Autoritätenglaube. Nicht jenem Dünkel, welcher sich verständnislos in der zur Schau getragenen Verehrung des Alten und Anerkannten ein Ansehen zu geben sucht, wollte daher das Wort geredet werden, wenn das Kunstwerk vergangener Zeiten als geheiligt und gleichsam aller Kritik entzogen bezeichnet worden ist. Nicht minder als in der Tadelsucht und in der Hingabe an den Sinnenreiz offenbart sich auch im Autoritätenwahn die Eigensucht.

Wer einem Kunstwerke gegenüber zu Tadelndes erblickt, ehe der der Kunstbedeutung desselben eigene Eindruck in ihm wirksam geworden ist, läßt das urtheilende, seinen individuellen Zwecken dienende „Ich“ zu Worte kommen, ehe sein tieferes, von persönlichen Interessen freies Innenwesen laut geworden ist. Seine Fähigkeit und Sucht zu tadeln, um damit Anderen eine hohe Meinung von seinem Besserwissen einzuflößen, ist größer, als sein Bedürfnis, sich seinem besseren „Ich“ hinzugeben. Das Gefährlichste im Kunstleben ist der Halbkenner, wozu ich auch jene Sorte sogenannter Kenner rechne, welche mit bedeutenden Fachkenntnissen ausgerüstet, diese mehr dazu zu verwenden gedrängt sind, *sich* zur Geltung zu bringen, als das Kunstwerk. Die Sünde ihres Erkennens unterscheidet sich wesentlich von der Unschuld eines wahren Kunstverstehens. Solchen Halbkennern ist das Kunstwerk nur ein Anlaß, ihr eigenes vermeintliches Wissen und Können zur Schau zu tragen. Je größer, je überwältigender jenes ist, desto wichtiger fühlen sie sich in ihrem Bestreben, es durch ihre Mäckelsucht in diesem oder jenem Punkte zu übertrumpfen, und so ihre Ueberlegenheit einem lieber schmähsüchtigen Einfällen lauschenden, als sich dem Kunstgenusse hingebenden Publikum gegenüber an den Tag

zu legen. Der wahre Kenner zeigt sich nicht darin, wie er ein Kunstwerk beurtheilt, sondern darin, wie er es genießt. Der wahre Kunstgenuß ist stumm.

Dem lebendigen Eindrucke nicht minder gefährlich, als die Tadelsucht, ist der Autoritätenwahn. Jene vergiftet mit ihrem Geifer das nach Wirksamkeit Ringende, dieser mit seinem Preise das Anerkannte; jene setzt den Eigenwillen, dieser die Ohnmacht an die Stelle des in der Brust zu erweckenden Gottes; jene entspringt der Selbstvergötterung, diese treibt Götzendienst; in jener äußert sich der Uebermuth, in diesem die Trägheit des Egoismus. Mit einander im Bündnisse vermögen sie nahezu das ganze Gebiet der schlechten Instinkte zu beherrschen, welche die Menschen in ihrem Thun und Lassen zu leiten pflegen. Durch sie gewinnen diese Macht auf dem ihnen sonst verschlossenem Gebiete künstlerischen Schaffens und Genießens.

Neben dem „Kenner“ findet sich auch der Moralist berufen, dem Kunstwerke gegenüber Stellung zu nehmen. Ist das Kunstwerk seine eigentliche Wirkung schuldig geblieben, so mag er im Rechte sein. In dem Maße aber, als das schaffende „Ich“ zur Aussprache gelangt, muß das begehrende und mit ihm der ihm eigene Standpunkt der Moral zurücktreten. Das echte vollwirkende Kunstwerk schließt jeden Reiz aus, welcher das Begehren wecken könnte. Was in der Seele des Künstlers nach Gestaltung ringt, ist gereinigt und geheiligt. Von diesem Prozesse kann nichts ausgeschlossen werden, weil es etwa im Auge des Lüsternen zu Regungen Anlaß gibt, welche dem Begehren angehören. In den Entäußerungen der drängenden Künstlerbrust vermögen derlei Reizungen nicht die mindeste Nahrung zu finden. Wo sie sich dem Kunstwerke gegenüber einstellen, da hat die Sprache der Kunst keinen Eingang gefunden. Die Schuld liegt dann

nicht am Künstler, sondern am Beschauer. Dem Unreinen ist Alles unrein. Wer an den Aphroditen der griechischen Kunst, an den Danaën und Semelen der großen Maler Italiens, an der ergreifenden Scene zwischen Ottokar und Agnes im letzten Akte der „Familie Schroffenstein“ von H. Kleist, an dem erschütternden Schlusse des ersten Aktes der „Walküre“ von R. Wagner aus moralischen Gründen Anstoß nimmt, der sieht mit unreinem Auge, oder er ist ein Heuchler. In einem Falle empfängt er den Kunsteindruck gar nicht, im anderen verleugnet er ihn; in keinem gehört er dem Forum der Ebenbürtigen an, welche einzig berufen sind, den Künstler zu richten. Mit dem Gesagten ist der Einkehr der Unmoral in das Leben der Kunst nicht das Wort gesprochen. Im Gegentheile! Unsere Anschauung schließt jede Möglichkeit dazu aus; sie zieht zwischen den künstlerisch sich bethätigenden und dem begehrenden „Ich“ eine unübersteigliche Schranke.

Noch muß ich dem Vorwurfe begegnen, ich habe in der Darlegung meiner Anschauungen über das Wesen des Kunstschaffens kein Gewicht auf das gelegt, was der Künstler selbst hinzuthun müsse, um seinem Schaffen die seinem Schauen entsprechende äußere Gestaltung zu geben. Diese Frage habe ich nicht vernachlässigt oder in ihrer Bedeutung verkannt, sondern ich habe sie nicht berührt und wollte sie nicht berühren, weil sie meinen Untersuchungen überhaupt ferne liegt. Nichts wäre irriger, als daraus, dass der Künstler aus innerer Nothwendigkeit schafft, den Schluß zu ziehen, dass der Drang in seiner Brust allein genüge, ihn mit den nöthigen Bedingungen zum Künstlerberufe auszustatten. Die Fertigkeiten und Kenntnisse, welche sich der Kunststrebende anzueignen hat, genügen allein dazu allerdings nicht; er kann ihrer aber nicht entrathen, auch wenn er zum

Künstler geboren ist. Wir haben ja gehört, dass die Kunstbethätigung nur als Vermittlung innerer Vorgänge durch äußere Erscheinungsformen gedacht werden könne. Am Ursprunge alles Kunstlebens sind es die Organe des Menschen, welche in Miene, Gebärde und Laut die vermittelnden Erscheinungsformen bieten. Die Charakteristik ihrer Bewegung ist eine gewisse Unwillkür. Sie gehorchen inneren Impulsen, ohne von Absichten bestimmt zu werden. Gehören sie gleich noch nicht dem an, was wir heute Kunst nennen, so ist das Unterscheidende nicht in der Unmittelbarkeit solcher Entäußerungen, sondern in der Macht und Tiefe des Impulses zu suchen. In der Brust des Künstlers ringt ein viel reicheres, viel mannigfaltigeres, viel tieferes Leben nach Ausdruck, als in der des Naturmenschen. Wenn diesem Blick, Miene, Gebärde und Laut genügen, das zum Ausdruck zu bringen, was ihn erregt, so bedarf der Künstler gesteigerter und verfeinerter Mittel zur Aussprache dessen, was seine sich über individuelle Bedürfnisse erhebende Seele bedrängt. Dabei muß ihm das Mittel die Möglichkeit unmittelbarer und unbeirrter Aussprache gewähren, muß daher seiner Herrschaft unterworfen sein, gleich den körperlichen Organen des Ausdruckes. Mag er daher als Tänzer oder Schauspieler sich dieser körperlichen Organe zum Ausdrucke seines verfeinerten uud vertieften Innenlebens bedienen; mag er als Musiker dem zum Klange geklärten Laute, der zum Rhythmus veredelten Körperbewegung die Regungen seines Inneren anvertrauen; mag er als Bildhauer die Innigkeit der Sprache eines bewegten Körpers im Steine festhalten oder als Maler oder Dichter durch Darlegung des sich in ihm zu Vorstellungen verdichtenden Empfindungslebens von seiner Erregung Zeugnis geben; immer wird das Mittel, welchem er die Vorgänge seines Inneren anvertraut, diesen zu Gebote stehen

müssen, wie die Organe des Körpers seinen Erregungszuständen, das heißt, es wird förmlich zu einem Ausdrucksorgane des Künstlers werden müssen, in welchem es ihm nicht die mindeste Schwierigkeit entgegenstellt, mit seiner Hilfe zu offenbaren, was zu offenbaren er sich berufen fühlt. Er wird daher dieses Mittels in einer Weise mächtig sein müssen, welche ihn der Aufgabe enthebt, seine nach innen zu kehrende Aufmerksamkeit an seine Behandlung zu verschwenden. Der Künstler, welchem es einmal klar geworden ist, *was* er zu sagen hat, darf nicht mehr in Verlegenheit darüber sein, *wie* er zu sagen hat. Das Ausdrucksmotiv wird ihm von innen gegeben, die Ausdrucksfähigkeit muß er sich aneignen. Wie selbst der natürliche Ausdruck in Miene, Gebärde und Laut nicht jedem in gleichem Maße gegeben ist, so sind auch die Fähigkeiten zum Ausdrucke mit künstlerischen Mitteln nicht gleich vertheilt. Vererbung, besondere Dispositionen der Sinnesorgane, Uebung und Anregung der Aufmerksamkeit nehmen auf die Erweckung, Ausbildung und Richtung dieser Fähigkeiten Einfluß. Die Kunstanlage, welche im innersten Grunde nur Eine ist, verzweigt sich je nach den Mitteln, die ihr zu Gebote gestellt werden, zu verschiedenen Künsten. Die Uebung jeder Kunst erfordert besondere Fertigkeiten, welche ausgebildet werden müssen. Die Vollendung dieser Ausbildung hat nicht den Zweck, den Künstler an das Mittel zu fesseln, sondern ihn über dasselbe zu erheben. Je mehr er sich seine Handhabung angeeignet hat, desto mehr hat er sich von seiner Schwere befreit, desto mehr Raum hat er der Entfaltung seines Inneren geschaffen, desto sicherer wird er, wenn er eine echte Künstlernatur ist, aus jenen Quellen schöpfen können, aus welchen sich die ureine, ungetheilte Kunst nährt. Der große Künstler wird daher auch ein großer Meister sein. In der That

findet sich das Talent, sich die nöthigen Fertigkeiten anzueignen, meist verbunden mit dem Drange zum künstlerischen Produziren. Auch pflegt die Erweckung der Produktionskraft mit der Aneignung der zur Entäußerung erforderlichen Mittel häufig Hand in Hand zu gehen. Es findet da ein ähnliches Verhältnis statt, wie zwischen Ausdrucksbewegungen und Gemüthszuständen. Nicht nur, dass jene durch diese hervorgerufen werden, wirken sie auch erzeugend auf die ihren Erscheinungsformen entsprechenden Erregungen zurück.[1]) Die Frage der Aneignung der Fertigkeiten und der Behandlung der Mittel gehört der Kunstlehre an. Sie muß von der Frage nach dem Wesen der Kunst ferner gehalten werden, als bis nun, wenn nicht durch Vermischung des Bedeutungsvollen mit dem Untergeordneten oder gar der Anstellesetzung des Ersteren durch das Letztere Verwirrung sowohl auf dem Gebiete des Kunstverständnisses, als auch auf dem der Kunstübung geschaffen werden soll.

Lassen wir in wenigen Worten den Dichter aussprechen, was langwierige Untersuchungen uns erschlossen haben:

Der Gedanke, das Entwerfen,
Die Gestalten, ihr Bezug,
Eines wird das andere schärfen,
Und am Ende sei's genug!
Wohl erfunden, klug ersonnen,
Schön gebildet, zart vollbracht,
So von jeher hat gewonnen
Künstler kunstreich seine Macht.

Künstlerlied von Goethe.

---

[1]) Von besonderen Interesse ist die Beobachtung, dass Kataleptische, welchen man eine gewisse Stellung gibt, in ihrem Gesichte die Erregungen ausdrücken, mit denen solche Stellungen verbunden sind. (Siehe R. F. Finlay, „Der Hypnotismus," S. 14.)

Und hören wir ihn noch mahnen:

> Welch ein Werkzeug ihr gebrauchet,
> Stellet euch als Brüder dar,

so finden wir uns auch in unserer Meinung von der Einheit aller Künste in Uebereinstimmung mit ihm.

Und diese Einheit erfüllt uns nicht etwa blos mit der Befriedigung der Vereinfachung eines Denkprozesses, sie führt uns in die innersten Tiefen unseres Wesens. Die Quelle der Kunst ist zugleich die Quelle des Lebens. Und dies ist es, was uns in ihrem Genusse erhebt und uns eines Glückes theilhaft macht, das sich wesentlich von dem Wohlgefühle der Befriedigung individueller Bedürfnisse unterscheidet.

> Wie mag dich doch, o Mensch, nach etwas mehr verlangen,
> Weil du in dir hältst Gott und alle Ding umfangen?

(Angelus Silesius, „Der Cherubinische Wandersmann.")

Das transcendente „Ich" von dem der Philosoph träumt, und dem der Mystiker grübelnd nachspürt; im Künstler wird es lebendig. In ihm tritt es fördernd und mahnend mitten in unser Leben, jedem verständlich, der zu schauen vermag, der Urgrund alles Denkens, wenngleich losgelöst von all den Zwecken und Absichten, welche dem Denken im Kopfe des Individuums Richtung und Wirksamkeit geben; die Quelle aller Sittlichkeit, wenngleich frei von all den Reizungen, Strebungen und Bedürfnissen, welchen das Gesetz der Moral Schranken ziehen muß, tief hinabreichend zu den Wurzeln alles Daseins und wieder zusammenfallend mit dem „Ich," das sich sorgt und quält in Sehnsucht nach einem besseren Dasein, welches es nur in den Augenblicken der Erhebung, die ihm so gewährt werden,

schon hier vorbereitet findet. Uns zu erlösen aus der Enge des Daseins, dem irdischen Auge den befreienden Blick in die Weiten unendlichen Werdens und Wirkens zu gewähren, das ist der erhabene Beruf der Kunst.



